انگریزی استعمار اور غالب کی جدیدیت

غالب اور انگریزی استعمار

مرزا اسداللہ خاں غالب (۱۷۹۷ء-۱۸۶۹ء) کا بچپن آگرہ میں، باقی عمر دہلی میں گزری۔ غالب چودہ پندرہ برس کی عمر میں جس وقت دہلی پہنچے ہیں، اس وقت ایک فقرہ کثرت سے دُہرایا جاتا تھا: ''خلق خدا کی، ملک بادشاہ کا، حکم کمپنی بہادر کا''۔ اس کا سیدھا سادہ مطلب تھا کہ خلق خدا، بادشاہ اور ملک تینوں اسی کے رحم وکرم پر ہیں جس کا حکم چلتا ہے۔ پندرہ سالہ شادی شدہ مرزا نوشہ، اسداللہ جب (۱۸۱۲ء) دہلی آئے ہیں تو اس کے تخت پر اکبر شاہ ثانی متمکن تھے، سکہ بھی انھی کے نام کا چلتا تھا، مگر حکم کمپنی بہادر کے نمائندے چارلس مٹکاف کا چلتا تھا۔ غالب کے لیے اس میں اچنبھے کی کوئی بات نہیں تھی۔ دہلی میں غالب کے لیے یہ بات دل چسپ موازنے کا باعث ضرور رہی ہوگی، مگر حیرت انگیز نہیں کہ بادشاہِ دہلی بھی ان ہی کی مانند انگریزی حکومت کے وظیفہ خوار تھے۔ بعد میں غالب کی زندگی جس ڈھب سے گزری، وہ بڑی حد تک ''بادشاہ دہلی، اور قلعہ معلیٰ'' کی زندگی سے مماثل تھی!

غالب کے چچا نصراللہ بیگ (جنھوں نے ان کے والد کے انتقال کے بعد ان کی پرورش کی، اور جو مغلوں نہیں مرہٹوں کی ملازمت میں تھے) آگرہ کے قلعہ دار تھے، انھوں نے ''بغیر لڑائی کے آگرہ کا قلعہ جنرل لیک کے حوالے کر دیا تھا[1]'' نصراللہ بیگ نے لڑنے کے بجائے ہتھیار ڈالنے، اور کمپنی بہادر سے انعام پانے کا فیصلہ کیا تھا۔ یہ ان کا ''ذاتی یعنی شخصی، انفرادی'' فیصلہ نہیں تھا، بلکہ اس زمانے کے اشراف کے عمومی انتخاب کی ہو بہو نقل تھا، جنھیں اپنی بقا، انگریزوں یا مرہٹوں میں سے ایک کی سرپرستی میں نظر آتی تھی۔ نصراللہ بیگ کو نواب احمد بخش، والی لوہارو فیروز پور جھرکہ کی طرف سے پیغام بھیجا گیا تھا، جس میں مزاحمت نہ کرنے کی تاکید کی گئی تھی۔ نواب احمد بخش، نصراللہ بیگ کے بہنوئی تھے، اور غالب کے سسر نواب الٰہی بخش معروف کے بڑے بھائی تھے۔ اس ''خدمت'' کے صلے میں نصراللہ بیگ کو چار سو سوار کی رسالداری، سترہ سو ماہانہ مشاہرہ اور جاگیریں ملی تھیں۔ راجہ بختاور سنگھ، والی الور نے غالب اور ان کے چھوٹے بھائی یوسف بیگ کے لیے روزینہ مقرر کیا تھا، اور دو گاؤں ان کے نام کیے تھے[2]۔ نصراللہ بیگ کے انتقال کے بعد جنرل لیک نے

جاگیریں واپس لے لیں اور ان کے خاندان کی پنشن مقرر کر دی تھی۔جس نواب احمد بخش کے پیغام پر نصر اللہ بیگ نے آگرے کا قلعہ لیک کے حوالے کیا تھا، نصر اللہ بیگ کے انتقال کے بعد انھی سے جنرل لیک نے کہا کہ جاگیروں کے بدلے ان کے خاندان کو دس ہزار روپے سالانہ پنشن ملا کرے گی۔نواب صاحب نے پنشن کی رقم نہ صرف نصف کر دی، بلکہ نصر اللہ بیگ کے پس ماندگان میں خواجہ حاجی نامی ان کے ملازم کو بھی شامل کر دیا، جس کے لیے دو ہزار روپے کی رقم سالانہ مختص کی، جب کہ غالب اور نصراللہ بیگ کی بیوہ کے لیے ڈیڑھ ڈیڑھ ہزار مقرر کی۔ یہ وہ اینٹ تھی جو ٹیڑھی رکھی گئی، اور غالب کی آئندہ زندگی کا سب سے بڑا روگ بنی۔غالب نے اپنے باپ دادا کی مانند سپاہیانہ زندگی کا انتخاب کرنے کے بجائے، انھی کی پنشن پر گزارا کرنے کا فیصلہ کیا،اور یہ پنشن ہی تھی، جو انگریزوں سے ان کے تعلق کا اہم سبب اور وسیلہ تھی!

غالب کو وراثت میں ایک طرف انگریزوں کی جاری کی ہوئی خاندانی پنشن ملی، اور دوسری طرف انگریزی حکومت کی طرف داری۔ غالب خود کہتے ہیں: ''بچپن سے انگریزی حکومت کے نان ونمک سے پرورش پائی ہے، اور جب سے منھ میں دانت نکلے ہیں، ان فاتحینِ عالم کے دسترخوان کا ریزہ چین ہوں۔[۳]'' حقیقت یہ ہے کہ غالب نے انگریزی حکومت کے علاوہ، انگریزی پنشن پر گزارا کرنے والی مغل حکومت کا نان ونمک بھی کھایا،اور جہاں سے نان ونمک کی امید ہوسکتی تھی، وہاں کوششیں کیں۔غالب جب دہلی آئے ہیں تو ان کی سب سے بڑی آرزو مغل دربار تک رسائی، اور استادِ شاہ بننے کی تھی، جو کہیں تیس سال بعد، ذوق کے انتقال (۱۸۵۴ء) کے بعد پوری ہوئی۔اپنے زمانے کی مقتدر قوتوں تک رسائی،تاکہ ان سے اپنے شاعرانہ مرتبے کی سند بہ صورت اعزاز وخطاب وخلعت حاصل کی جا سکے: یہ تھی غالب کی زندگی کی عملی جدوجہد۔ انھوں نے ملکہ معظّمہ، شاہ دہلی اور بادشاہ اودھ کی خدمت میں قصائد ارسال کیے۔سب کا مضمون ایک تھا: انعام واعزاز وخطاب وخلعت کی آرزو۔

حقیقت یہ ہے کہ غالب کی یہ دونوں آرزوئیں، نہ محض ایک شاعر کی عمومی آرزوئیں ہیں، نہ انیسویں صدی کے اشراف طبقے سے تعلق رکھنے والے اس شخص کی آرزوئیں ہیں جسے اپنا وقار اور اپنی معاشی بقا دونوں خطرے کی زد پر محسوس ہو رہی تھیں، بلکہ یہ آرزوئیں، ایک عظیم نصب العین کی اس تخفیفی صورت کو بیان کرتی ہیں، جس کی زد پر قلعۂ معلّٰی تھا۔غالب کی شاعری مغل جمالیات کو پیش کرتی ہے، بالکل بجا،مگر غالب کی زندگی عظیم مغلیہ سیاسی نصب العین کے انحطاط سے حیرت انگیز طور پر مماثل ہے۔پنشن میں اضافے اور تیموری وقار کی بحالی کی درخواستیں... شاہ عالم ثانی سے بہادر شاہ ظفر تک سب تیموری ''بادشاہوں'' کی مساعی انھی دو باتوں تک سمٹ گئی تھیں۔ یہ درخواستیں انگریز

ریزیڈنٹ، گورنر جنرل اور انگلستان کی مرکزی حکومت تک (رام موہن رائے، جنھیں راجہ کا خطاب لال قلعے نے دیا تھا، یہ درخواست لے کر گئے تھے) پہنچائی جاتی رہیں۔یہی کام غالب بھی کرتے رہے۔ جو سلوک غالب کی پنشن سے ہوا، وہی سلوک لال قلعے کے مکینوں کی درخواستوں سے ہوتا رہا۔شروع میں انگریز ریزیڈنٹ مغل دربار کے آداب کا لحاظ کرتا رہا، یعنی نذر پیش کرتا رہا اور تسلیم بجالاتا رہا، بعد میں انھیں بھی ترک کر دیا گیا۔

انیسویں صدی کے شاہان مغلیہ کی قلعۂ معلیٰ کے اندر حکمرانی برقرار تھی۔

قلعے کے بازار کے مکین بادشاہ کے محکوم تھے، اور شاہی خاندان کی فوج ظفر موج کو شاہی سفارتی استثنا حاصل تھا۔شاہی آداب کا پاس کیا جاتا تھا، عظیم مغل بادشاہوں کے خطابات اور زبان برقرار تھی... اگرچہ پورے ہندوستان میں مغلوں کو پنشن یافتہ کہا جاتا تھا، مگر قلعے کے اندر انھیں خودمختاری حاصل تھی۔[۲]

اگر ہم قلعۂ معلیٰ کی تمثیل کو غالب کی زندگی کو سمجھنے کی کلید بنالیں تو کہہ سکتے ہیں کہ جو خودمختاری تیموری شاہان کو قلعے کے اندر حاصل تھی، اسی سے ملتی جلتی خودمختاری غالب کو اپنی شاعری میں حاصل تھی۔ بس ایک اہم فرق تھا دونوں میں۔ قلعے کے اندر کی دنیا کی خود مختاری ''معمائی'' یعنی problematic تھی؛ اسے مغل بادشاہوں نے تین صدیوں کی بہترین عسکری اور ثقافتی پالیسیوں کی مدد سے تخلیق کیا تھا، لیکن وہ پہلے مرہٹوں اور اب انگریزوں کے رحم و کرم پر تھی۔ حقیقت میں یہ خود مختاری، ایک نہایت کمزور سمجھوتے کے سہارے قائم تھی، جسے شاہ عالم ثانی تا بہادر شاہ ظفر انگریزوں سے کرتے چلے آرہے تھے، اور جس میں ۱۸۰۳ء سے لے کر ۱۸۵۷ء (سوائے سو روزہ آزاد حکومت کے) کے عرصے میں بس ایک ہی تبدیلی دیکھنے میں آئی تھی؛ یہ کہ خودمختاری مسلسل سکڑتی جا رہی تھی۔دوسری طرف غالب کی شاعری کی خودمختار دنیا میں انگریز کا عمل دخل نہیں تھا۔نام کے مغل شاہان دربار کے آداب ہوں کہ اپنے جاں نشین مقرر کرنے کی روایات... ان میں سے کسی شے کی حفاظت نہ کر سکے۔اس عہد میں واحد غالب تھے، جنھوں نے مغل ہندوستانی جمالیات اور شعریات کی نہ صرف حفاظت کی، بلکہ ان کی داخلی تخلیقی صلاحیت کو منتہائے کمال تک پہنچایا۔

دہلی میں غالب کے شب و روز وہی تھے جو ہندوستانی اشراف کے تھے۔حویلی، ملازمین، عمدہ لباس، عمائدینِ شہر سے بہ اہتمام ملاقاتیں؛ کھیل، علمی مجالس، مشاعرے اور شراب۔ یہی طبقۂ اشراف ایک طرف اپنی وضع داری قائم رکھتا تھا، اور دوسری طرف نئے خیالات، نئے بندوبست، نئے مواقع سے استفادے پر ہمہ دم مائل رہتا تھا۔ غالب نے نو دس برس کی عمر میں شاعری شروع کی تھی۔کلکتہ جانے سے پہلے تک وہ اردو ہی میں لکھتے رہے، سوائے چند فارسی رباعیات کے۔ہم

غالب کے انگریزوں اور یورپی کلچر سے تعلق کو سمجھنے کی جو کوشش کر رہے ہیں، اس کے تناظر میں دیکھیں تو اردو شاعری غالب کے لیے اطمینان کا باعث ہوگی۔ انگریزوں کی طرف سے خالص سیاسی مصلحتوں سے نہ صرف رفتہ رفتہ فارسی رخصت کی جارہی تھی، بلکہ اس کی جگہ اردو کی سرپرستی کی جارہی تھی۔

دہلی میں قلعے سے باہر کچھ اہم تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ ۱۷۹۲ء میں مدرسہ غازی الدین حیدر سے شروع ہونے والا، اور ۱۸۲۵ء میں کالج بننے والا، دہلی کالج، ان تبدیلیوں کا ایک مرکز تھا۔ اردو قارئین کے حافظے میں، ''دہلی کالج علامت ہے، انگریزوں اور ہند مسلم کلچر کے مابین رابطے کی، جو اردو کے ذریعے قائم ہوا۔[۵]'' اردو مؤرخوں نے مبالغے سے کام لیتے ہوئے اس کالج کو مغرب و مشرق کے درمیان رابطے کا ذریعہ قرار دیا ہے۔ اصل سوال یہی ہے کہ مذکورہ رابطے کی نوعیت کیا تھی؟ کیا یہ ایک ایسا ادارہ تھا، جہاں ایسٹ انڈیا کمپنی نے اپنی استعماری حکمتِ عملی کے کارفرما ہونے کی راہ مسدود کر دی تھی، اور جہاں یورپی اور مشرقی علوم قدری اور افادی سطحوں پر برابر سمجھے گئے تھے، اور جس تحقیری رویے کا اظہار لارڈ میکالے کی یادداشت میں ہوا، اس کا شائبہ یہاں موجود نہیں تھا؟ دوسرے لفظوں میں یہ کالج اردو میں منتقل ہونے والے جدید یورپی علوم کے ذریعے ثقافتی برتری کا احساس دلانے کا منشا رکھتا تھا یا اس جدیدیت کی روشنی پھیلانا چاہتا تھا جس کے علم بردار برطانوی حکام تھے؟ اکثر مؤرخوں نے ان سوالوں سے صرفِ نظر کیا ہے۔ تاہم مذکورہ سوالوں کے جواب چند حقائق سے مل سکتے ہیں۔ ۱۸۱۳ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے چارٹر کی تجدید کرتے وقت یہ شق شامل کی گئی کہ وہ ایک لاکھ روپیہ ''علم و ادب کے احیا، ہندوستانی علما کی حوصلہ افزائی اور علم و سائنس کو ہندوستان کے برطانوی مقبوضات کے باشندوں میں رائج کرنے'' پر خرچ کرے گی۔[۶] دس سال تک اس پر عمل درآمد نہیں ہوا۔ جب عمل درآمد شروع ہوا تو دہلی کالج کے لیے پانچ سو روپیہ ماہانہ مقرر کیا گیا جس میں ایک سو پچھتّر روپے (بعد میں تین سو روپے) پرنسپل کی تنخواہ، ایک سو بیس روپے ہیڈ مولوی کی تنخواہ اور دو دو مولوی پچاس پچاس روپے کے رکھے گئے۔[۷] بعد میں دیسی مولویوں کی تنخواہیں دس روپے تک رہیں۔ ۱۸۲۹ء میں نواب اعتماد الدولہ سید فضل علی خان بہادر وزیر اودھ نے ایک لاکھ ستر ہزار کی رقم سے کالج کے لیے وقف قائم کیا۔ یہ رقم اس وعدے کے ساتھ لے لی گئی کہ نواب صاحب کے نام سے پروفیسروں کا تقرر ہوگا اور طلبا کے لیے وظائف جاری ہوں گے۔ ایک سال بعد نواب صاحب کا انتقال ہوگیا مگر یہ رقم کالج پر کبھی خرچ نہ ہوسکی۔ ۱۸۳۵ء میں طے ہوا کہ، ''آئندہ [رقوم] دیسی لوگوں میں انگریزی زبان کے ذریعے انگریزی علم ادب اور سائنس کی اشاعت میں صرف کی جائیں۔[۸]''

یہاں تفصیل سے اس موضوع پر بحث کی گنجائش نہیں۔ ہم خود کو غالب کے ضمن میں اٹھائے

گئے اس سوال تک محدود رکھنا چاہتے ہیں، جو غالب کی جدیدیت کے ضمن میں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کے لیے دہلی میں اگر واقعی کچھ نیا تھا تو اس کا تعلق اسی کالج سے تھا۔ غالب کے چند قریبی احباب اس کالج سے وابستہ تھے۔ امام بخش صہبائی، مفتی صدرالدین آزردہ۔ لیکن یہ حضرات اس کالج میں اپنے روایتی علوم کی تدریس پر مامور تھے، یعنی ان کے پاس جو کچھ ''نیا'' تھا وہ یورپی الاصل نہیں، مشرقی الاصل تھا۔ اسی کالج میں غالب کو فارسی کے استاد کی پیش کش ہوئی۔ غالب نے یہ پیشکش ٹھکرا دی۔ اس کی وجہ یہ بیان کی جاتی ہے کہ غالب کا استقبال نہیں ہوا۔ خود غالب نے بھی اپنے خط میں یہی وجہ بیان کی ہے۔ لیکن کیا واقعی وجہ صرف یہی تھی؟ غالب کے انکار کو محض ان کی انانیت سے تعبیر کرنے کے بجائے، کچھ اور باتوں کو بھی ملحوظ رکھنا مناسب ہوگا۔ پہلی بات یہ کہ دہلی کالج کے بارے میں مسلمانوں میں یہ رائے عام تھی کہ وہ ایک خیراتی ادارہ ہے۔ مولوی عبدالحق نے دہلی کالج کے پرنسپل مسٹر ٹیلر کے حوالے سے لکھا ہے کہ، ''مسلمان شرفا، نواب اور سلاطینِ دہلی کالج کو ایک خیراتی درس گاہ تصور کرتے تھے، اور اس بنا پر اپنے بچوں کو وہاں تعلیم کی غرض سے نہیں بیٹھنے دیتے تھے۔[9]'' جس خیراتی ادارے میں مسلمان شرفا اپنے بچوں کو داخل نہیں کراتے تھے، اس میں ''شریف غالب'' کیسے پڑھانا پسند کر سکتے تھے؟ نیز اگر دہلی کالج واقعی مشرق ومغرب کے درمیان یا کم از کم انگریزوں اور مسلمانوں کے درمیان رابطے کا ذریعہ تھا تو غالب کو اور کیا چاہیے تھا؟

دہلی میں مغربی اثرات سے جو ایک نئی چیز رفتہ رفتہ وجود میں آ رہی تھی، اور دہلی کی ثقافتی، ذہنی زندگی میں تبدیلی لا رہی تھی، وہ دہلی سے جاری ہونے والے اردو اخبارات تھے، اور لیتھو پریس تھا۔ خاص بات یہ ہے کہ اخبارات کا اجرا دہلی کالج کے اساتذہ اور سابق طلبا کا مرہون ہے۔ ۱۸۳۵ء میں دہلی میں پہلا سنگی مطبع قائم ہوا، اور دو برس بعد دہلی کالج کے فارغ التحصیل مولوی محمد باقر نے دہلی اردو اخبار کے نام سے اخبار جاری کیا۔[10] بعد میں دہلی کالج کے پرنسپل شپرنگر (قران السعدین) اور اسی کالج سے تعلیم یافتہ ماسٹر رام چندر (فوائد الناظرین، محب ہند) نے بھی اخبارات جاری کیے تھے۔ بہ قول ڈاکٹر طاہر مسعود، ''اردو اخبارات کے اجرا و ترقی میں انگریزوں اور اس کے افسروں کی امداد، تعاون اور سرپرستی کا خصوصی دخل تھا۔[11]'' اس کا ایک اثر دہلی کی ثقافتی زندگی پر یہ پڑا کہ ایک نیا اجتماعی تخیل پیدا ہونا شروع ہوا، جس کی باگ ڈور اخبارات کے ہاتھ میں عمومی طور پر اور چھپے ہوئے لفظ کے ہاتھ میں خصوصی طور پر تھی۔ یہیں سے چھپے ہوئے لفظ پر اختیار کی کش مکش بھی شروع ہوئی۔ غالب نے اپنا دیوان ۱۸۳۳ء میں مرتب کیا تھا مگر اس کی اشاعت ۱۸۴۱ء میں مطبع سید الاخبار سے ہوئی تھی۔ غالب کے لیے دیوان کی اشاعت ایک نیا تجربہ تھا، جسے یورپی

ٹیکنالوجی نے ممکن بنایا تھا۔اس کے ذریعے ان کا کلام ان لوگوں تک بھی پہنچا، جن سے غالب آشنا نہیں تھے۔غالب، انگریزوں کی جس نئی تہذیب کی تعریف کر سکتے تھے، وہ اسی ٹیکنالوجی سے عبارت تھی۔

دہلی میں غالب کی گزر بسر انگریزی پنشن پر تھی، تاہم وہ قلعۂ معلیٰ سے تعلق استوار کرنے کے لیے مسلسل کوشاں رہے۔شاید اسی بنا پر خلیق انجم نے لکھا ہے کہ،''ان [غالب] کی وفاداری بھی منقسم تھی۔ وہ ایک طرف تو بادشاہ سے قربت حاصل کرنے کے لیے تمام ذرائع استعمال کرتے نظر آتے ہیں اور دوسری طرف قصیدے لکھ لکھ کر انگریز افسروں کو بھی خوش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔[۱۲]'' غالب کی معاشی جدوجہد کے سلسلے میں ''وفاداری'' کا لفظ شاید مناسب نہیں، البتہ ''طرف داری'' کا لفظ استعمال کیا جا سکتا ہے۔خود غالب نے کہہ رکھا ہے۔

وفاداری بشرط استواری اصل ایماں ہے مرے بت خانے میں تو کعبہ میں گاڑو برہمن کو

اسی سے ملتی جلتی بات میر نے بھی کہی ہے۔

مر رہیں اس میں یا رہیں جیتے شیوہ اپنا تو ہے وفاداری

گویا وفاداری میں استواری، استقلال کے ساتھ جاں کو نثار کرنے کا وافر جذبہ بھی ہوتا ہے۔ غالب بہ طور شاعر وفاداری کے معنی سے واقف ہی نہیں تھے، اس معنی کو پر شکوہ بنانے کے بھی قائل نظر آتے ہیں، نیز اپنے خاندان، اپنے بھائی، اپنے نوکروں اور اپنے احباب کے ضمن میں وہ وفاداری کے جذبات رکھتے تھے، مگر مقتدر لوگوں کے سلسلے میں نہیں۔لہٰذا یہ بات غلط نہیں کہ،''جب تک ہندوستان کا پلہ بھاری رہا، غالب قلعے جاتے رہے،اور جب ہندوستانیوں کو شکست ہوگئی تو غالب انگریزوں کے ساتھ ہو گئے۔[۱۳]'' اصل یہ ہے کہ جنگِ آزادی سے دو سال پہلے جب یہ طے ہوا تھا کہ بہادر شاہ ظفر آخری مغل بادشاہ ہوں گے اور ان کے بعد شاہی سلسلہ موقوف ہو جائے گا تو غالب نے انگریزوں سے امیدیں باندھنی شروع کر دی تھیں۔یہی نہیں، انھوں نے دستنبو کے ساتھ ملکہ وکٹوریہ کا قصیدہ چھپوایا اور انگلستان بھیجا۔[۱۴] اپنے خاندانی بزرگوں اور اس زمانے کے اکثر اشراف کی مانند غالب کے لیے سیاسی وفاداری کا تصور، استواری کی شرط نہیں رکھتا تھا۔ان کے خاندان کی تلوار کی طرح، ان کی تیغِ مدح کو اپنا ممدوح اور سرپرست تبدیل کرنے میں عار نہیں تھا۔وہ شاعری میں تقلیدِ بزرگاں کے قائل نہیں تھے،مگر عملی زندگی میں تھے۔

اپنے قصائد اور دستنبو میں غالب نے جس طرح بڑھ چڑھ کر انگریزوں کی طرف داری کی ہے، اور اپنی طرف داری کو حق پر مبنی ثابت کرنے کی بھی کوشش کی ہے، وہ ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ پہلے دستنبو سے کچھ اقتباسات دیکھیے:

اس جہاں سوز منحوس دن میرٹھ کی کینہ پرور فوج کے کچھ بدنصیب اور شوریدہ سپاہی شہر میں آئے۔ یہ سب بے حیا اور مفسد اور نمک حرامی کے سبب انگریزوں کے خون کے پیاسے۔ شہر کے مختلف دروازوں کے محافظ جو ان فسادیوں کے ہم پیشہ اور بھائی بند تھے، بلکہ کچھ تعجب نہیں کہ پہلے ہی ان محافظوں اور فسادیوں میں سازش ہو گئی ہو، شہر کی حفاظت اور ذمے داری اور حق نمک ہر چیز کو بھول گئے۔[15]

اے انصاف کی تعریف کرنے والے اور اور ظلم کو برا کہنے والے حق پرستو! اگر ظلم کی مذمت اور انصاف کی تعریف میں تمھاری زبان اور تمھارا دل ایک ہے تو خدا کے واسطے ہندوستانیوں کا طرزِ عمل یاد کرو۔ اس کے بغیر کہ پہلے سے دشمنی کی کوئی بنیاد اور عداوت کا کوئی سبب ہو (ان ہندوستانیوں نے) اپنے آقاؤں کے مقابلے میں تلوار اٹھائی جو گناہ ہے... سب جانتے ہیں کہ اپنے آقا سے بے وفائی کرنا گناہ ہے۔ (اس کے مقابلے میں ان انگریزوں کو دیکھو کہ جب دشمنی (کا بدلہ لینے) کے لیے لڑنے اٹھے اور گناہ گاروں کو سزا دینے کے لیے لشکر آراستہ کیا، چوں کہ (وہ) شہر والوں سے بھی برہم تھے تو اس کا موقع تھا کہ (شہر پر) قابض ہونے کے بعد کتے بلی (تک کو) زندہ نہ چھوڑتے۔ (اگرچہ) ان کے سینے میں غصے کی آگ بھڑک رہی تھی، لیکن انھوں نے ضبط کیا۔[16]

غالب نے ''جنگِ آزادی'' کو بغاوت ہی کا نام نہیں دیا، ہندوستانی فوج کی سخت ترین الفاظ میں مذمت بھی کی۔ اسے کینہ پرور، بے حیا، مفسد، نمک حرام کہا۔ اسی پر بس نہیں کی۔ ظلم و انصاف کو سمجھنے والوں اور ظلم کو برا کہنے والوں کو مخاطب کر کے یہ باور کرانے کی کوشش بھی کہ ہندوستانی تلوار اٹھا کر بے وفائی کے مرتکب ہوئے، اور گناہ کیا۔ دوسرے لفظوں میں ستاون کی رستخیز میں غالب، ہندوستانیوں کے ساتھ نہیں، انگریزوں کے ساتھ کھڑے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ غالب کو اپنے ترک سلجوقی ہونے پر فخر تھا، مگر ان کی روح ہندوستانی تھی؛ وہ روح جس کا اظہار ان کی شاعری میں ہوا ہے، اور ان کی عام اخلاقی سماجی زندگی میں ہوا ہے۔ پھر غالب نے ان ''کافر فرنگیوں'' کا دفاع کیوں کیا، جنھوں نے ہندوستان کی دولت و حشمت کھینچ لی تھی، اور جس کا اثر خودِ غالب پر بھی پڑا؟ بہ قول مصحفی

ہندوستاں میں دولت و حشمت جو کچھ کہ تھی | کافر فرنگیوں نے بہ تدبیر کھینچ لی

اس کا جواب آسان نہیں۔ تاہم جواب تلاش کرنے کی کوشش کرنے میں حرج نہیں۔

غالب کی انگریزوں کی طرف داری کا دفاع نہیں کیا جا سکتا۔ صرف اس بات کو سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے کہ ایک ایسا شاعر جو انسانی ہستی کے رموز کا عارف ہو، جو اشیا کے عارضی پن کا عرفان رکھتا ہو، جس کی نظرِ تخیل میں دنیا بازیچۂ اطفال ہو، جو دنیا، سماج، مذہب کے کبیری بیانیوں پر استفہام قائم کرنے کی جرأت رکھتا ہو، وہ کیوں کر استعمار کار کی حمایت میں رطب اللسان ہوتا ہے؟ زیادہ تر لوگوں نے اس ضمن میں غالب کی کہن سالی اور ضعف کو دلیل کے طور پر پیش کیا ہے، لیکن یہ کافی کمزور اور سادہ لوحی پر مبنی دلیل ہے۔ اوّل یہ کہ کیا ضعیفی اور کہن سالی مزید جینے کے لالچ کا دوسرا

نام ہے؟ دوم، اس دلیل میں جسمانی طاقت اور اخلاقی جرأت کو گڈ مڈ کر دیا گیا ہے۔ سقراط سے برٹرینڈ رسل تک کئی بوڑھوں نے اپنی جان کی پروا کیے بغیر اخلاقی جرأت کا مظاہرہ کیا۔ خود غالب کے بزرگ دوستوں میں سے امام بخش صہبائی اپنے خاندان کے اکیس افراد کے ساتھ بے دردی سے تہہِ تیغ کیے گئے۔ فضل حق خیر آبادی نے کالے پانی کی صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے جان دی۔

گمان غالب ہے کہ غالب عدم تحفظ کے نفسیاتی عارضے کا شکار تھے، جو معاشی طور پر منحصر ہونے کی اس حقیقت کا نتیجہ تھا جو برابر غیر یقینی کا شکار تھی۔ یہی وہ عارضہ تھا جو انھیں پنشن کی بحالی کو زندگی کی بڑی جدوجہد بنانے کی تحریک دیتا تھا۔ غالب کی حقیقی زندگی میں ہم جس عملی جدوجہد کو دیکھتے ہیں، اور اس دوران میں ان کی مایوسی، ناکامی، انا کی شکست، مصائب پر مصائب کو آشکار ہوتا دیکھتے ہیں، وہ سب پنشن کے اس قضیے سے پھوٹتا ہے، جس کا تعلق انگریزی حکومت سے تھا۔ غالب کی اس جدوجہد میں وہی سرگرمی، جرأت، اور اپنی بہترین جسمانی و ذہنی توانائیوں کو صرف کرنے کا عمل دکھائی دیتا ہے جو ایک عظیم جدوجہد کے تصور کے بغیر ممکن نہیں۔ سب سے عظیم جدوجہد ''بقا'' کی ہے۔ غالب کے لیے بقا بہ یک وقت معیشت اور آبرو کا مفہوم رکھتی تھی۔ غالب اشراف کے طرزِ زندگی اور اعترافِ عظمت کے طور پر خلعت و خطاب کے لیے جدوجہد کر رہے تھے۔

علاوہ ازیں یہی وہ عارضہ تھا جو انھیں قومی سطح کے واقعات کو بھی خالص شخصی نظر سے دیکھنے پر مجبور کرتا تھا۔ دستنبو ہی میں غالب نے لکھا ہے کہ:

> میں جانتا ہوں کہ اگر ہندوستان کا نظم و نسق (غدر میں) تباہ نہ ہوتا اور ناخداترس اور ناشکرے سپاہیوں کے ہاتھوں عدالتیں نہ اجڑ جاتیں تو گلستانِ انگلستان سے ایسا فرمان صادر ہوتا جس سے مرادیں پوری ہو جاتیں اور میری آنکھیں اور میرا دل دونوں ایک دوسرے کو مبارک باد دیتے۔[۱۷]

ہندوستان کی تاریخ و تقدیر کو بدل کر رکھ دینے والے واقعے کی بابت یہ رائے وہی شخص دے سکتا ہے جسے اپنے تحفظ کا خوف بے بس کر دینے والا ہو۔ اپنے تحفظ کے خوف کا شکار شخص، سماجی زندگی میں فعال کردار ادا نہیں کر سکتا۔ چوں کہ وہ تباہی کے ڈر سے برابر دوچار رہتا ہے، اس لیے جیسے ہی تباہی کے مناظر دیکھتا ہے تو اس کا دل بری طرح افسردہ ہو جاتا ہے۔ دہلی کی تباہی پر غالب کی افسردگی کو اسی تناظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے لیے دہلی انسانوں سے آباد، ایک بڑی تہذیب کا حامل شہر تھا۔

> دل ہے، پتھر یا لوہے کا ٹکڑا نہیں، کیسے نہ بھر آئے؟ آنکھیں ہیں، روشندان یا دیوار میں سوراخ نہیں کہ آنسو نہ بہائیں۔ ہاں حکمرانوں کی موت کا غم منانا چاہیے اور ہندوستان کی ویرانی پر رونا چاہیے۔[۱۸]

بعض نے غالب کی طرف داری کی توجیہہ میں اشتراکی دلیل سے کام لیا ہے۔ ان کے مطابق غالب جس طبقے سے تعلق رکھتے تھے، اس کے مفادات انگریزوں سے تھے۔ مثلاً شمیم طارق

کہتے ہیں کہ غالب نئے روشن خیال طبقے کے فرد تھے، جن کی دولت و سماجی حیثیت کا دار و مدار انگریزوں کی دولت پر تھا،اس لیے انھوں نے انگریزوں کا ساتھ دیا۔ شمیم طارق کا یہ بھی خیال ہے کہ غالب کی کسی تحریر سے واضح نہیں ہوتا کہ انھوں نے:

> عزت کی زندگی کے لیے ملک کی آزادی کو ضروری سمجھا ہو، حالاں کہ ان کے سامنے احیا پسند مجاہدین اور حریت پسند سپاہیوں کے علاوہ ایسے لوگ بھی تھے، جو انگریزوں سے مصالحانہ رویہ اختیار کرنے کے باوجود ان کی مخالفت یا ان سے بیزاری کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیتے تھے۔[19]

ان میں مفتی صدرالدین آزردہ اور امام بخش صہبائی قابلِ ذکر ہیں۔دونوں غالب کے دوستوں میں شامل تھے۔ اس دلیل میں وزن ہے۔ بایں ہمہ چند دوسری باتوں کا لحاظ بھی ضروری ہے۔ ایک یہ کہ غالب کی فرنگیوں کی حمایت کا جائزہ اس قومی شعور کے تحت لیا گیا ہے جو انیسویں صدی ہی میں پیدا ہوا تھا، اور سب سے پہلے بنگال میں۔ ادیب و دانش ور کی ذمے داری کا سوال بھی اسی قومی شعور کی راست پیداوار ہے۔انیسویں صدی کے بعد سے قوم پرستی، قومی شعور، قومی احساس، حب الوطنی آسیب کی طرح ہماری ہر فکر پر چھائے ہوئے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ غالب ہی کے زمانے میں قومی شعور بیدار ہونے لگا تھا، مگر غالب اس میں شریک نہیں تھے۔ بجا کہ غالب جب کلکتہ گئے، تب وہاں راجہ رام موہن رائے کی اصلاحی تحریک چل رہی تھی۔ یہ بھی درست ہے کہ غالب کی دِلّی پر جس سال (۱۸۰۳ء) لارڈ لیک نے قبضہ کیا، اسی سال دہلی کے شاہ عبدالعزیز نے ہندوستان کے دارالحرب ہونے کا فتویٰ دیا تھا۔اسی طرح غالب ہی کے ہم عصر مومن خاں مومن (۱۸۰۱ء۔۱۸۵۴ء) نے سید احمد شہید کی تحریک میں باقاعدہ شرکت کی غرض سے ''مثنوی جہادیہ'' لکھی... لیکن غالب ان سب سے دور رہے۔

قصہ یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر سے ہم نے ادیب و شاعر و دانشور کی شخصی اور ذہنی زندگی دونوں کے سلسلے میں ایک اصول تسلیم کر لیا ہے کہ اس نے ''قومی و سماجی'' ذمے داری کس حد تک ادا کی۔ یہ اصول نوآبادیاتی اصلاحی تحریکوں کی (جن کی نمائندگی اردو میں انجمن پنجاب اور علی گڑھ تحریک نے کی، اور بیسویں صدی میں اشتراکی منشور کے ساتھ ترقی پسند تحریک نے کی) دین ہے، جنھوں نے ادیب کی شخصی اور ذہنی زندگی کو سماجی زندگی، اور اس سے بھی بڑھ کر اس ڈسکورس کے تابع کرنے کا بیڑہ اٹھایا، جسے نوآبادیاتی جدیدیت کا نمائندہ بنا کر پیش کیا گیا تھا۔ ایک اور بات بھی تھی۔ یہ اصول نہ تو اس علمیات سے اخذ کیا گیا تھا، جو شاعری کی تفہیم کے لیے صدیوں سے چلی آتی تھی، اور جسے غالب نے بھی جذب کر رکھا تھا، اور نہ اس نفسیاتی عمل میں یہ اصول جڑیں رکھتا تھا،

جو شاعری کا محرک ہوتی ہیں۔ البتہ اس میں لکھے ہوئے لفظ کی اس طاقت کا ادراک ضرور موجود تھا، جس کی ضرورت کا احساس تازہ تازہ ظہور میں آنے والی قوم پرستی نے دلایا تھا اور جس کے لیے کچھ ضعیف سی شہادتیں قدیم عربی شاعری سے حالی کو ملی تھیں۔ ہمیں یہ کہنے میں باک نہیں غالب کے لیے یہ اصول سرے سے وجود ہی نہیں رکھتا تھا۔

اس ضمن میں ایک اور نکتہ بھی پیشِ نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب کو قومی انقلابی خیالات سے عاری ثابت کرنے کے لیے ان کی نثر کو بنیاد بنایا گیا ہے، اور شاعری سے بہت کم تعرض کیا گیا ہے، سوائے ان دو چار اشعار کے۔

بس کہ فعال مایرید ہے آج — ہر سلح شور انگلستاں کا
گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے — زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا
چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے — گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دہلی کا ذرہ ذرہ خاک — تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا

ان اشعار کا مضمون وہی ہے جسے غالب اپنے اردو خطوط اور دستنبو میں بھی پیش کر چکے ہیں۔ دہلی کی تباہی پر ملال کا اظہار۔ دہلی کی تباہی اس استعماری عمل کا نقطۂ عروج کہی جا سکتی ہے، جس کا باقاعدہ آغاز غالب کی پیدائش سے کم و بیش پچاس برس پہلے ہو چکا تھا، اور جسے ایک یا دوسرے طریقے سے غالب اپنی معاشی جدوجہد میں بھگت رہے تھے۔ جنگ آزادی میں غالب کو گرفتار کر کے کرنل برن کے سامنے پیش کیا گیا، باز پرس کے بعد چھوڑ دیا گیا مگر وہ قیمتی سامان اور زیورات جو ان کی بیگم نے کالے خان کے پاس رکھوائے تھے، وہ لٹ گیا۔ غالب نے استعمار کا سیاہ چہرہ نہ صرف دو دفعہ قید ہونے اور کرنل برن کے پاس ''مجرم'' کی صورت پیش ہونے کے دوران میں دیکھا بلکہ استعمار کا آسیب آخری دم تک ان کا پیچھا کرتا رہا کہ وہ اس الزام کو صاف نہ کر سکے کہ وہ ''باغیوں سے اخلاص'' رکھتے تھے۔

غالب، یا کسی بھی شاعر کے لیے اس کی شاعری ان سب سوالوں سے نبرد آزما ہونے کا تخیلی میدان ہوتی ہے جو اسے حقیقی طور پر درپیش ہوتے ہیں، اسے دعوتِ مبارزت دیتے ہیں، اس کی بشری استعداد کا امتحان ہوتے ہیں، اس کے شعور کی حدوں کو پگھلانے لگتے ہیں، اور اس کے سماجی رشتوں اور بندھنوں کے بنے بنائے تصورات پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں۔ تخیلی میدان، حقیقت سے مکالمے، حقیقت کو پلٹانے، حقیقت سے گریز اور حقیقت کی نئی تشکیل اور نئی حقیقت کی تخلیق کا ذریعہ ہوتا ہے۔ اگر تخیل محدود ہو، یعنی محض شخصی نظر سے اوجھل چیزوں کا، یا سنی سنائی باتوں کا خیال منفعل

اندازمیں باندھ سکتا ہو یا تصور کر سکتا ہو تو وہ حقیقت کی تشکیل تو دور کی بات ہے، وہ حقیقت سے مکالمہ کرنے کی صلاحیت ہی سے محروم ہوتا ہے؛ لیکن جس شاعر کا تخیل وسیع ہو، یعنی تاریخ اور اجتماعی یادداشت سے اوجھل چیزوں کا فعال انداز میں تصور کر سکتا ہو، اور ان میں نئی ترتیب پیدا کر سکتا ہو، اور تاریخ و یادداشت میں موجود چیزوں کے باہمی رشتوں کو توڑ کر، ان میں نئے رشتوں کو جنم دے سکتا ہو، وہ حقیقت کے سلسلے میں وہ سب کر سکتا ہے، جس کی طرف اشارہ اوپر کیا گیا ہے۔ تخیلی میدان میں حقیقت سے مکالمہ لازماً تاریخی جہت رکھتا ہے۔ یعنی شعری تخیل اور سماجی و تہذیبی حقیقت کے بیچ ''تاریخیت'' موجود ہوتی ہے۔ تاریخیت کو ہم مخصوص تاریخی لمحے یا صورتِ حال سے شاعر کی اس کشمکش، مصالحت، زیر ہونے یا پلٹانے جیسے متضاد رویوں کا نام دے سکتے ہیں، جس سے وہ اپنی شاعری میں نہ صرف معنی پیدا کرتا ہے، بلکہ معنی کو استحکام بھی دیتا ہے، اور وہ مستحکم معنی، اس مخصوص تاریخی لمحے کے اندر اپنا جواز حاصل کرتا ہے۔

غالب کی شاعری کو اس تناظر میں دیکھیں تو وہ اس استعماری تاریخی لمحے سے (جو رفتہ رفتہ بننے کے عمل سے نقطۂ عروج تک پہنچا) نبرد آزما ہوتی ہے۔ یعنی خاص طرح کی حکمتِ عملی اختیار کرتی ہے۔ پہلی حکمتِ عملی ''سپر نہ ڈالنے'' سے عبارت ہے۔ غالب انگریزی طور طریقوں کی تعریفیں کرنے کے باوجود، انگریزی شاعری، اور یورپی فکر کو سمجھنے کی طرف متوجہ نہیں ہوئے۔ وہ جس انگریزی آئین کو ''جدید'' سمجھتے تھے، اور جسے اپنے زمانے کی حقیقت قرار دیتے تھے، اور یہ بھی خیال کرتے تھے کہ وہ ایک سیل کی طرح ہندوستانی آئین کو بہا لے جانے والی ہے، اسے انھوں نے اپنی شعریات کا حصہ نہیں بنایا۔ کیوں؟ غالب کا شعری تخیل جب اس نئی تاریخی حقیقت سے دوچار ہوتا ہے تو سپر نہ ڈالنے کا فیصلہ کرتا ہے، اور اس لیے کرتا ہے کہ اس کے پاس سپر ہے، یعنی اپنی جدید شعریات! غالب کو اپنی شعریات کے قدیم ہونے کا احساس سرے سے تھا ہی نہیں۔ غالب خود کو خود اپنے پیش رو فارسی و اردو شعرا سے الگ سمجھتے تھے۔

ہم یہ تصور نہیں کر سکتے کہ غالب کی شاعری جس تہذیب کی پیداوار تھی، اور جس کی نمائندگی ان کی شاعری میں ہو رہی تھی، غالب اس تہذیب پر استعماری یلغار کو محسوس نہ کرتے ہوں، اور اس کے ضمن میں ایک خاص طرزِ عمل اختیار کرنے کی انھیں فکر نہ ہو۔ غالب سماجی و معاشی سطح پر عدم تحفظ کا شکار ضرور تھے، مگر شعری تخیلی سطح اور شعریات کی سطح پر کسی کمزوری کا شکار نہیں تھے؛ وہ بلا شبہ غیر معمولی وسیع تخیل کے حامل تھے۔

غالب نے انگریزوں کی طرف داری کی، انگریزی آئین اور دخانی تہذیب کی بھی تحسین کی،

لیکن کیا خود بھی انگریزی / یورپی تہذیب سے بھی استفادہ کیا؟ مغربی جدیدیت کی طرف سرسید کو متوجہ کرنے کے سلسلے میں غالب کے سفر کلکتہ کا ذکر خاصا کیا جاتا ہے۔ غالب کے اس سفر کا محرک، اپنی خاندانی پنشن کی بحالی کی امید تھی۔ اکبر شاہ ثانی کی دلی میں بھی اگرچہ حکم کمپنی بہادر کا چلتا تھا، مگر کمپنی کے بڑے صاحب بہادر کلکتہ میں تھے، جو انگریزی حکومت کا صدر مقام تھا۔ غالب ۲۰ فروری ۱۸۲۸ء کو ''فیروز پور، کان پور، لکھنؤ، باندہ، الٰہ آباد، بنارس، عظیم آباد اور مرشد آباد سے ہوتے ہوئے، کلکتہ پہنچے۔[۲۰]'' یہ ایک طویل صعوبت بھرا سفر تھا، اور غالب کو کچھ ایسے ''معارف'' سے آگاہ کرنے کا وسیلہ بنا، جن سے اکتیس سالہ غالب بے خبر تھے۔ اسی سفر کے دوران میں غالب پر یہ حقیقت روشن ہوئی کہ شاعر کو معاشی وسماجی زندگی کے تلخ حقائق کے ساتھ ساتھ اپنی ادبی برادری سے بھی معرکہ درپیش ہوتا ہے، اور وہ آدمی کی کمر توڑ سکتا ہے۔ اس معرکے کی یادگار مثنوی ''باد مخالف'' ہے۔ یہ وطن سے دور ایک بڑے شاعر کی طرف سے آشتی کا پیغام تھا۔ اسی سفر کے دوران میں غالب نے چراغ دیر تصنیف کی اور گل رعنا (فارسی و اردو شاعری کا انتخاب) مرتب کیا۔ دہلی میں غالب نے فارسی میں بہت کم لکھا، سفرِ کلکتہ کے دوران میں انھوں نے فارسی میں زیادہ لکھا۔ مکاتیب اور شاعری دونوں۔ فارسی کو ذریعۂ اظہار بنانے کا فیصلہ بھی بے حد اہم تھا۔ پنشن کے حوالے سے یہ سفر کچھ کامیاب نہیں ہوا، مگر تخلیقی حوالے سے اس کے ثمرات زیادہ تھے۔ شاید اسی لیے کلکتہ غالب کے یہاں رنج وراحت کے ان جذبات کی یاد بن گیا، جنھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا مشکل ہوتا ہے ؂

کلکتے کا جو ذکر کیا تُو نے ہم نشیں! اِک تیر میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے!

اس میں شک نہیں کہ غالب نے آئین اکبری کی تقریظ میں سرسید کو یورپ کی دخانی تہذیب کا احساس دلایا، مگر سوال یہ ہے کہ خود غالب اس تہذیب کی روح سے متاثر ہوئے تھے، اور کیا اس امر کی شہادت ان کی شاعری سے ملتی ہے؟ پہلے یوسف حسین خان کا اقتباس دیکھیے، جس میں غالب کی جدیدیت کو مغربی الاصل ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

> میرے خیال میں اکبر شاہ ثانی کے زمانے میں جب کہ دہلی والوں کو انگریزوں سے براہ راست واسطہ پڑا، غالب ان چند لوگوں میں شامل تھے جنھوں نے انگریزی عمل داری اور اس کی کارگزاری کو خیر وبرکت خیال کیا، اور مغربی تہذیب کے بنیادی اصول کا خیر مقدم کیا۔ یہ اصول انیسویں صدی کے شروع میں لبرل ازم کے ساتھ ہم آمیز تھے، جن کی تہہ میں آزادی، انفرادیت، قانونی مساوات، انسان دوستی، رواداری اور علمی تنقید کی لہریں انسانی ذہن کو سیراب کر رہی تھیں۔ یہ سچ ہے کہ غالب کا خاندان اور وہ خود انگریزوں سے وابستہ تھے، لیکن ان کی یہ وابستگی افادی ہونے کے ساتھ ذہنی بھی تھی۔ غالب کی فراست نے یہ بات محسوس کر لی تھی کہ انگریزی عملداری جن انتظامی اور علمی اصولوں پر قائم ہے، وہ شاہی اور جاگیرداری نظام سے اعلیٰ وارفع ہے۔[۲۱]

یوسف حسین خان نے یہ تو درست کہا ہے کہ غالب کی انگریزی حکومت سے وابستگی افادی تھی، مگر یہ کہنا درست نہیں کہ ذہنی بھی تھی۔ انھوں نے غالب کی شعریات میں مغربی عناصر کی نشان دہی نہیں کی۔ جیسا کہ پہلے بیان ہوا ہے کہ دہلی میں ملک واقعی بادشاہ کا تھا اور حکم کمپنی بہادر کا۔ غالب کا دلی تعلق بادشاہ کے ملک دہلی سے تھا۔ دہلی میں انگریز ریزیڈنٹ ضرور موجود تھا، دہلی کالج تھا، جہاں انگریزی و اردو میں نئے علوم کی تعلیم دی جا رہی تھی۔ قلعے کے معاملات میں کمپنی کا عمل دخل مسلسل بڑھ رہا تھا، اور غالب کا گزارا کمپنی کی پنشن اور فرنچ وائن پر تھا، مگر اسی دہلی کی ثقافت، فن تعمیر، مدارس، مشاعرے، خانقاہیں وہی تھیں جن کی تعمیر مغل جمالیات سے ہوئی تھی۔ غالب نے انگریزوں کے نمک خوار ہونے کا ذکر جا بجا کیا ہے، ان کا ۱۸۵۷ء میں دفاع بھی کیا (جس کا تفصیلی جائزہ ہم لے چکے ہیں)، مگر انھوں نے پنشن کی جدوجہد کے بعد دوسری جدوجہد استادِ شاہ بننے کے سلسلے میں کی۔ غالب کی شخصیت اور طرزِ زندگی اپنی اصل میں مغل اشراف کا تھا۔ غالب نے قیام دہلی میں انگریزی آئین کی تعریف نہیں کی۔ جب وہ کلکتہ پہنچے ہیں تو انھیں وہ شہر دہلی سے مختلف نظر آیا۔ کلکتے ہی نے انھیں اس ثنویت سے مطلع کیا جو گورے اور کالے، کولونیل شہر اور ہندوستانی شہر، انگریزی تہذیب و آئین اور مغلیہ ہندوستانی تہذیب و آئین سے عبارت تھی۔ اس ثنویت اور اس سے پیدا ہونے والی تہذیبی کش مکش کا اظہار غالب کے یہاں نہایت زوردار مگر غزل کی مخصوص علامتوں میں ہے اور اسی ضمن میں وہ انگریزی استعماری نظام پر بھی علامتی انداز میں لکھتے ہیں۔ دہلی میں وہ مٹکاف برادران، ولیم فریزر وغیرہ سے ملتے رہے مگر انھیں دہلی میں رہتے ہوئے یورپی تہذیب کا قصیدہ لکھنے کا خیال نہیں آیا۔ انھوں نے دہلی کا مرثیہ ضرور لکھا، جسے ان کی ایک وقت کی ممدوح دخانی تہذیب نے برباد کیا۔ ایک بات قطعی واضح ہے کہ غالب نے ''یورپی جدیدیت'' سے اپنی شاعری میں کوئی استفادہ نہیں کیا اور نہ اس کی ضرورت محسوس کی۔ ان کی ذہنی و تخیلی دنیا میں انگریزی جدیدیت کا کوئی گزر نہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ غالب کی شاعری، ان سب باتوں کو عبور کر جاتی ہے۔ ہمارا مؤقف یہ ہے کہ غالب، بیدل کے بعد ہندوستان کا دوسرا جدید شاعر ہے۔ غالب کی جدیدیت مستعار نہیں، ان کی اپنی ہے جو مغربی جدیدیت سے نہ صرف جدا شناخت رکھتی ہے بلکہ اس اسطورہ کو شکست بھی دیتی ہے کہ ہمارے یہاں جدیدیت ساری کی ساری مغرب سے آئی ہے۔ مغرب سے جدیدیت ضرور آئی، مگر وہ اور طرح کی ہے اور اور ڈھنگ سے آئی۔ اس پر تفصیل سے ہم اسی کتاب کے ابتدائی باب میں لکھ چکے ہیں۔ اوپر جو کہا گیا ہے، وہ دراصل غالب کی جدیدیت کو (چوں کہ غالب نے اس

جدیدیت کو خلق کیا ہے، اس لیے وہ اس کا مستحق ہے کہ اس جدیدیت کو غالب سے منسوب کیا جائے) سمجھنے کی تمہید ہے۔ بلاشبہ غالب کی جدیدیت کی طرف پہلے حالی کے یہاں کچھ اشارے ملتے ہیں۔ بعد میں عبدالرحمٰن بجنوری، راشد، میراجی، یوسف حسین خان، آل احمد سرور، وزیر آغا، شمیم حنفی اور متعدد دوسرے نقادوں نے غالب کی جدیدیت پر لکھا لیکن اکثر نے انھیں مغربی جدیدیت کی نظر سے دیکھا۔ ہم آئندہ صفحات میں غالب کی جدیدیت کو خود اسی جدیدیت کی نظر سے دیکھنے کی کوشش کریں گے۔

غالب کی جدیدیت

کوکبم را در عدم اوج قبولی بودہ است شہرت شعرم بہ گیتی بعد من خواہد شدن

ہوں گرمیِ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

جیسا کہ گزشتہ صفحات میں واضح کیا گیا ہے، غالب انگریزوں سے مراسم رکھتے تھے اور ان اوّلین لوگوں میں شامل تھے جنھوں نے جدید، یورپی تہذیب کی غلبہ آفرینی کی طرف توجہ دلائی تھی لیکن ان کا شعری تخیل اس نئی تہذیب سے اخذ و استفادے سے بے نیاز رہا۔ البتہ استعماری نظام پر تنقید سے غافل نہیں رہا۔ ہمارا مؤقف ہے کہ ذاتی زندگی میں غالب ''غیر'' اور ''دوسرے'' پر انحصار رکھنے پر مجبور تھے لیکن شاعری میں ''اپنی ہستی ہی سے جو کچھ ہو'' پر پختہ اعتقاد رکھتے تھے۔ اپنی ہستی ہی کو آگہی و غفلت کا سرچشمہ تصور کرنا، اخلاقی مفہوم میں خودداری اور شعریات کی رو سے جدیدیت ہے۔ غالب کی جدیدیت، انھیں ایک طرف اپنی ہستی اور وجود (ان دونوں کو روزمرہ زندگی کے معمولات سے گڈمڈ نہیں کیا جا سکتا) پر غیر متزلزل اعتماد دیتی تھی اور دوسری طرف ہندوستان میں متعارف ہونے والی نوآبادیاتی / یورپی جدیدیت سے بے نیاز کرتی تھی۔ اسی طرح بالکل ابتدائی دنوں سے ان کی اپنے بارے میں آگہی تھی کہ وہ گلشنِ ناآفریدہ کے بلبل ہیں؛ وہ اس جانی پہچانی، پہلے سے وجود رکھنے والی اور مانوس و مستحکم ہیئتیں رکھنے والی دنیا کے شہری نہیں ہیں۔ وہ اگر کسی دنیا کو اپنا کہہ سکتے تھے اور اس میں قیام کر سکتے تھے تو وہ صرف ان کی شاعری کے ذریعے مسلسل معرضِ خلق میں آتی چلی جانے والی دنیا تھی؛ تصورات کی دنیا، ان کے اپنے خلق کیے ہوئے تصورات کی دنیا۔ یہ کہ تحریر آدمی کا گھر ہو سکتی ہے، اس تصور کو ایک صدی بعد سابق نوآبادیوں سے تعلق رکھنے والے، مغرب میں جلاوطن ادیبوں نے پیش کیا۔

یہ درست ہے کہ غالب کے یہاں جدیدیت کا لفظ نہیں ملتا (امر جدید کی ترکیب ایک اور معنی میں ملتی ہے)۔ غالب کے یہاں آزادگی، وارستگی، خود بینی، ذوق تماشا، آشفتگی، تمنا، لذت آزار، وحشت جیسے الفاظ ملتے ہیں۔ یہ سب الفاظ، جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے، وہی مفاہیم رکھتے ہیں جنھیں برصغیری جدیدیت کا نام دیا جا سکتا ہے۔ غالب کی نظر میں ''آزاد'' وہ ہے جس کی اشیا سے وابستگی، ان اشیا کی اصل حقیقت کے موافق ہے۔ غالب کو آگہی حاصل تھی کہ سب اشیا، جذبے، خیالات، تصورات یہاں تک کہ تاریخ بھی لمحاتی، عارضی، وقتی ہے اور ان سب کا سفر دراصل اپنے خاتمے کی طرف سفر ہے، اس لیے یہ سب ''یکساں'' ہیں اور وہ ان سے دائمی تعلق یا دائمی توقع رکھنے سے آزاد ہیں۔ اپنے ایک فارسی شعر میں لکھتے ہیں۔

عیش و غم در دل نمی استد خوشا آزادگی باده وخونابہ یکساں است در غربالِ ما

غالب کے نزدیک آزادگی، ایک طرف اپنی خود بینی... یعنی اپنی نظر پر اکتفا کرنا اور اپنی نظر کو خود اپنی ہستی کی جانب مرتکز رکھنا... کی حفاظت ہے اور دوسری طرف اپنے ذوقِ تماشا کی افزائش کا ذریعہ ہے۔ آزادگی ہو یا خود بینی یا ذوق تماشا، ان کے وجود میں آنے اور عمل آرا ہونے کی جگہ، شاعری تھی۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کو ابتدا سے آخر تک زبان اور طرز کے مسائل سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ بالکل ایک جدید شاعر کے طور پر انھیں اپنی زبان اور اس زبان میں لکھی گئی شاعری کے تعلق سے بے وطنی و بے دخلی کے تجربے سے گزرنا پڑا۔ اردو میں غالب سے زیادہ، رائج شعری زبان کی شکست وریخت کسی نے کی، نہ زبان کو صدمے پہنچائے۔ انھیں موجود زبان اور اپنے شعری خیال کے درمیان فاصلے کو پاٹنے کی مثالی جدوجہد کرنا پڑی۔ ان کی حد درجہ منفرد شعری زبان، اسی جدوجہد کا حاصل ہے۔

غالب اپنی شاعری میں، امیر خسرو کے اس قول کو اس کی انتہا میں دیکھتے محسوس ہوتے ہیں کہ ''فی الحقیقت انسان کا حقیقی وجود نفس ناطقہ ہے۔[۲۲]'' یعنی انسان کے اور وجود بھی ہوں گے، جیسے حیوانی یا جبلی یا ظلی، یا روحانی، لیکن جس وجود پر حقیقی اور غیر مشتبہ ہونے کا اطلاق ہوتا ہے، وہ نطق کے ذریعے اپنا اظہار کرتا ہے۔ صوفیہ کے یہاں نفس ناطقہ سے مراد انسان کے جسم میں نور کی صورت وجود رکھنے والا، لطیفہ ہے۔ لیکن غالب اوّل و آخر شاعر ہیں۔ ان کے یہاں اگر کہیں تصوف آیا بھی ہے تو شاعری کی راہ سے، اس لیے وہ نفس ناطقہ کو ''زبان کے ذریعے نئی نئی دنیائیں خلق کرنے والا وجود'' سمجھتے ہیں۔ خود فرماتے ہیں کہ ''اگر نفس ناطقہ کو حق نے بہ صورت انسان پیدا کیا ہوتا تو ہم اس صورت میں یہ کیوں کر کہیں کہ کیا ہوتا۔ اس لعبت دلفریب کی نظارگی سے بے بادہ مست ہو جاتے اور یہ پیکرِ ہوش ربا دیکھ کر اہل معنی یک قلم صورت پرست ہو جاتے۔[۲۳]'' ہم نے نوآبادیاتی جدیدیت

کے زیرِ اثر کلاسیکی عہد کی تقریظوں اور دیباچوں کو محض لفاظی سمجھ کر طاقِ فراموشی میں رکھ دیا، اس لیے ان میں موجود علم اور بصیرت سے دور ہو گئے۔ غالب نے مندرجہ بالا بات خواجہ امان کی داستان حدائق انظار کے دیباچے میں کہی ہے۔ اس میں اہم نکتہ یہ ہے کہ نفسِ ناطقہ جب شعر و افسانے میں ظاہر ہوتا ہے تو وہ ایک دلفریب ''وجود'' ہوتا ہے، اسی لیے اسے اہلِ معنی دیکھ کر اس کی صورت پر فدا ہو سکتے ہیں۔ غالب کی شاعری میں زبان، ایک ''وجود'' کے طور پر اپنے امکانات کی مسلسل تلاش کرتی دکھائی دیتی ہے۔

غالب کی شاعری میں وجود کا لفظ کئی معنوں میں آیا ہے۔ بعض شارحین (نظم طباطبائی، یوسف سلیم چشتی) نے اسے وحدت الوجود کے مفہوم میں لیا ہے، بعض (شمس الرحمٰن فاروقی) نے نہیں۔ یعنی کچھ شارحین کے نزدیک غالب وجود کو اعتباری اور وہم سمجھتے ہیں اور کچھ کی نظر میں غالب وجود کو حسی وجود کے معنی میں لیتے ہیں۔ غالب کا یہ شعر خاص طور پر شارحین کی فکر کی رزم گاہ بنا ہوا ہے ؎

نہ ہو بہ ہرزہ بیاباں نوردِ وہمِ وجود   ہنوز تیرے تصور میں ہے نشیب و فراز

شعر کا مفہوم اتنا ہے کہ وہمِ وجود کے بیاباں میں مت بھٹک، ابھی تیرے خیال میں نشیب و فراز یعنی وجود کے درجے ہیں۔ سب شارحین نے وجود اور وہم کے لفظوں پر توجہ دی ہے۔ ایک اہم نکتہ اوجھل رہا ہے جو شعر کی معنوی دنیا کی حد بندی کر رہا ہے۔ یہ کہ شاعر منع کر رہا ہے۔ غالب کے یہاں نفی کا صیغہ کثرت سے آیا ہے۔ ''نہ ہو'' فعلِ نہی ہے جو ایک طرف حد بندی کر رہا ہے، دوسری طرف حد بندی سے باہر جانے کی تشویق بھی پیدا کر رہا ہے۔ یہی کام ''وجود'' کرتا ہے۔ وجود، حدیں مقرر کرتا ہے، لیکن اس وجود میں جو کچھ... بہ صورت تعقل و تخیل و تمنا... مضمر ہے، وہ حدوں میں سمانے سے مسلسل انکار کرتا ہے۔

اس بات کا قوی امکان ہے کہ زبان کو وجود سمجھنے کا تصور، غالب نے سبک ہندی کی روایت سے اخذ کیا ہو گا۔ اٹھارویں اور انیسویں صدی کی اردو شعری روایت، سبک ہندی کی روایت میں شریک تھی۔ میر اثر، فغاں، مرزا مظہر اور میر درد کے یہاں بھی سبک ہندی کے اثرات ملتے ہیں۔ لیکن یہ غالب ہی تھے جنھوں نے اس اسلوبِ شعر کے امکانات کی آخری حدود کی جستجو کی۔ سبک ہندی کی اصطلاح، جسے ایرانی نقاد محمد تقی بہار (۱۸۸۸ء-۱۹۵۱ء) نے اس ہندوستانی فارسی شاعری کے لیے استعمال کیا تھا جس کا آغاز ان ایرانی شعرا نے کیا تھا جو صفویوں کے عہد میں بد دل ہو کر ہندوستان آئے۔ سبکِ ہندی کے شعرا (نظیری، عرفی، فیضی، ظہوری، علی حزیں، صائب، طالب آملی، کلیم، غنی، جلال اسیر، شوکت، ناصر علی سرہندی، بیدل) تازہ گو تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ تازہ گوئی،

جدیدیت ہی تھی۔ آج ہم بے دخلی و جلاوطنی کو جدید ادب کی اہم خصوصیت کہتے ہیں، لیکن ان شعرا نے اٹھارویں صدی میں بے وطن، بے دخل اور بیگانہ ہونے کا تجربہ کیا تھا۔ ان کا اعتراف ایرانیوں نے کیا نہ ہندستانیوں نے۔ انھیں شعرائے بے وطن کہہ کر فراموشی کے اندھے غار کے سپرد کر دیا گیا۔

یہ شعرا ایسے الفاظ، تراکیب اور استعارے استعمال کرتے تھے، جن کی پہلے مثال موجود نہیں ہوتی تھی؛ یعنی روایت کی پابندی نہیں کرتے تھے۔ یہی نہیں انھوں نے موضوع کی تلاش میں بھی صدمہ انگیز جدت کا مظاہرہ کیا تھا۔ نیر مسعود کے مطابق سبک ہندی کے شعرا نے ''مماثل حقیقتوں کی تلاش اور اس سے حسب دل خواہ نتائج کے استنباط میں... ایسی دقتِ نظر اور معنی آفرینیوں کا مظاہرہ کیا کہ یہ ان کا مخصوص رنگ بن گیا۔''[۲۴] گویا موضوع اور اسلوب دونوں حوالوں سے، یہ نئے اور جدید تھے۔ انھوں نے فارسی شاعری کی متصوفانہ روایت سے بھی روگردانی کی۔ انھوں نے بہار، حسن، عشق، دکھ، زمانے کے جور وغیرہ پر لکھا۔ افضال احمد سید کے بہ قول:

> برصغیر کے فارسی شاعروں پر زیادہ تر بحث ان کے متصوفانہ خیالات پر ہوتی ہے اور وحدت الوجودیت، ویدانت اور شونیتا کی گرہیں کھولی جاتی ہیں، جب کہ فی الاصل ان شاعروں کی غزلوں کے زیادہ تر اشعار قابل تاویل وتفسیر صوفیانہ نہیں ہیں۔[۲۵]

سوال یہ ہے کہ ان کی تازہ گوئی یا جدیدیت کا سرچشمہ کیا تھا؟ اس کا ممکنہ جواب ہے: لسانی بے وطنی و بے دخلی۔ وہ ایرانیوں سے کٹ گئے تھے اور ہندوستان میں اجنبی تھے۔ گویا ان کی حالت متناقضانہ ہوگئی تھی؛ ان کے پاؤں کسی مستحکم زمین پر نہیں تھے۔ وہ مجبور تھے کہ وہ اپنی اسی متناقضانہ حالت کو، ایک نئی زبان میں لکھیں، جسے وہ اپنے لیے مستحکم زمین تصور کر سکیں۔ لسانی اجتہاد کے بعد انھیں کون سنتا؟ لہٰذا وہ خود ہی اپنے سامع تھے۔ ان کی حالت ہی نے انھیں اپنے سخن کو اپنا وطن بنانے پر مجبور کیا تھا۔ غنیمت کنجاہی کا شعر ہے ؎

در جہاں ہم سفرِ معنیِ خودی گردم — جز زمینِ سخنم نیست غنیمت وطنے

[دنیا میں اپنے معنی کا ہم سفر بن کر گھومتا ہوں۔ زمینِ سخن کے سوا غنیمت میرا (کوئی) ہم وطن نہیں ہے]

غالب کے یہاں اسی سے ملتا جلتا خیال ملتا ہے۔ ظاہر ہے یہ اس لیے آیا ہے کہ اپنے سامع ہونے کا تجربہ غالب نے بھی کیا ؎

اور تو رکھنے کو ہم دہر میں کیا رکھتے تھے! — فقط اک شعر میں انداز رسا رکھتے تھے

اس کا یہ حال کہ کوئی نہ ادا سنج ملا — آپ لکھتے تھے ہم اور آپ اٹھا رکھتے تھے

کچھ نقادوں نے لکھا ہے کہ سبک ہندی کے شعرا کو سند کی تلاش تھی۔[۲۶] سند وہ قبولیت و تصدیق ہے جو کسی جائز مقتدرہ سے حاصل ہو۔ سبکِ ہندی کے شعرا نے اسلوب و مضمون میں رائج لسانی مقتدرہ کی پروا ہی نہیں کی، اس لیے انھیں سند کہاں سے ملتی۔ اصل یہ ہے کہ سند کی تلاش تمام جدید لکھنے والوں کا مقسوم ہے۔

سبکِ ہندی کے شعرا کی ''ہندوستانی فارسی شاعری'' میں بہت کچھ ہندوستانی شامل ہے۔ انھیں آج کی زبان میں مخلوط (hybrid) کہا جا سکتا ہے۔ مخلوط ذہن، دو زبانوں، دو ثقافتوں اور دو روایتوں کے درمیان مسلسل گردش میں رہتا ہے۔ اس کے سبب شاعر کے اسلوب میں ذولسانی عناصر شامل ہوتے ہیں اور معانی گردش میں آتے ہیں۔ غالب بھی خود کو ''بندہ ہندی مولد و پارسی زبان'' کہتے تھے۔[۲۷]

سبک ہندی کے شعرا میں بیدل کے یہاں زبان کے بیشتر وہی تصورات ملتے ہیں اور وہ غالب تک بھی پہنچے ہیں جنھیں برہمنوں، جینیوں اور بودھوں نے پیش کیا تھا۔ گزشتہ سطور میں ہم لکھ آئے ہیں کہ غالب، زبان کو وجود گردانتے تھے۔ اس مقام پر ہم اسی نکتے کو واضح کرنا چاہتے ہیں۔ وحدت الوجود کے وجود و موجود سے متعلق مباحث کو فی الوقت معرضِ التوا میں رکھتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں حدوں کے بغیر وجود کا تصور نہیں۔ اعضا اور حسیات، وجود کو حدوں میں مقید کرتے ہیں۔ وجود کی حد کا مطلب، باقی اشیا کو اس سے الگ کرنا ہے۔ بودھی مفکروں اور خصوصاً دگناگ نے زبان کے بارے میں کہا ہے کہ وہ اشیا کو نہیں، ان کے ذہنی تصورات کو پیش کرتی ہے (اسی تصور کی اساس پر سوشیور نے پندرہ سو سال بعد ساختیات کی عمارت کھڑی کی)۔ یہ ذہنی تصورات، ان اشیا پر مسلط کیے گئے ہیں۔ یعنی اشیا سے الگ ہیں اور الگ ''وجود'' رکھتے ہیں۔ ''وجود'' ہونے ہی کے سبب زبان اپنی حدیں مقرر کرتی ہے؛ وہ اس سب کو خارج کرتی ہے جو ناموافق یا غیر ہم آہنگ ہے۔ اسے اصطلاح میں اپوہ (Apoha) کہتے ہیں۔ مثلاً سفید گلاب کہہ کر، پہلے سفید رنگ کے سوا باقی سب رنگوں کو خارج کیا جاتا ہے، پھر گلاب کے سوا سب پھولوں کو خارج کیا جاتا ہے۔ اس اخراج کے باوجود ''معنی'' کو ایک مقام یا ایک لسانی ہیئت میں مقید نہیں کیا جا سکتا۔ سفید گلاب، استعارہ و علامت بننے کے لیے ہمہ وقت آمادہ رہتا ہے۔ دگناگ اسی لیے کہتا ہے کہ ہر بیان، خواہ وہ کسی احمق نے لکھا ہے، بدھ نے یا خدا نے، وہ ایک پیچیدہ اور inferential sign کے سوا کچھ نہیں۔[۲۸] یعنی زبان اساسی سطح پر یکساں رہتی ہے؛ اسے کوئی استعمال کرے یا اسے کسی مقصد کے لیے برتا جائے؛ روزمرہ ابلاغ کے لیے یا شاعری کے لیے۔ شاعری، مذہب، فلسفے اور روزمرہ زبان میں جو فرق نظر آتا ہے، اس کی وضاحت بھی زبان کی اساسی خصوصیت کی مدد سے کی جا سکتی ہے۔ روزمرہ زبان میں استعارہ سازی

اور اصطلاح سازی بڑی حد تک خارج رکھے جاتے ہیں جب کہ شاعری اور فلسفے میں انھیں بالترتیب زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔

اس ضمن میں ایک اہم بات یہ ہے کہ ہندوستانی لسانی مفکرین موافق اور ناموافق عناصر کا ذکر تو کرتے ہیں مگر اضدادی جوڑوں کا نہیں۔ مغربی لسانیات اور مغربی جدیدیت کا اصرار ثنویت اور اضدادی جوڑوں پر ہے۔

بیدل، غالب کی جدیدیت کے پیش رو ہیں۔ غالب پر بیدل کے اثر کے ضمن میں طرز بیدل اور فکر بیدل، دونوں کا ذکر ہوا ہے۔[29] سب سے پہلے لفظ ''اثر'' توجہ چاہتا ہے۔ اثر کا عام فہم مطلب تو تاثیر ہے۔ خود غالب کے یہاں اسی مفہوم میں آیا ہے۔

آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے؟ ہم بھی ایک اپنی ہوا باندھتے ہیں

تاہم اردو تنقید میں یہ لفظ کسی پیش رو کے نقشِ قدم پر چلنے کے معنی میں استعمال ہوتا ہے، جس سے پیش رو شاعر کی بڑائی ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے، لیکن اثر قبول کرنے والے کی ہیٹی ہوتی ہے۔ عربی کا لفظ ''اثر'' ایک سے زیادہ معانی اور تلازمات رکھتا ہے۔ ''نشان، قدم کا نشان، زخم کا نشان، جو کچھ وفات کے بعد باقی رہے، تاثیر، اختیار، خاصیت، اپنی ذات میں کسی طرح کی خاصیت رکھنا۔''[30] اس لیے یہ کہنا مناسب ہوگا کہ بیدل کی شعریات کے ''نشانات''، ان کی وفات کے بعد بھی قائم رہے نیز ان کی شعریات کی ''خاصیت'' میں بعد کے شعرا بھی شریک ہوئے۔ لیکن اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ بعد کے شعرا خصوصاً غالب کی شاعری میں بیدل کی جدید شعریات کیوں کر قائم ہوئی؟ یہ سوال اس لیے بھی اٹھانا ضروری ہے کہ جدید شعریات، پہلوں سے انحراف کے نتیجے میں وجود میں آتی ہے اور خود کو ناقابلِ تقلید بنا کر پیش کرتی ہے۔ جدید شعریات کو سمجھا جا سکتا ہے، اس کی تحسین کی جا سکتی ہے، تعبیر کی جا سکتی ہے، مگر اس کی نقل و ترجمانی نہیں کی جا سکتی اور جو شاعر یہ کوشش کرتا ہے، وہ تنقید کی زد پر رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جدید شاعروں کو سمجھنے کے لیے لفظ ''اثر'' کئی مغالطوں کو جنم دے سکتا ہے۔

اثر چار طرح کا ہوتا ہے: راست اثر، الٹا اثر، بالواسطہ اثر اور ماخذ کا اثر۔[31] راست اثر، مدح و تحسین میں غلو سے پیدا ہوتا ہے، اور اس کا نتیجہ نقالی ہوتا ہے۔ الٹا اثر اپنے پیش رو کی عظمت کی تحسین، مگر اس کی عظمت کو اپنے راستے کی رکاوٹ سمجھنے سے ہوتا ہے۔ (اسے ہیرلڈ بلوم نے ''اثر کی بے چینی'' کا نام دیا ہے)۔ الٹے اثر میں پیش رو کو برا بھلا کہہ کر، اس کی شخصیت و عظمت کو منہدم

کر کے، اس جیسا بننے کی کوشش کی جاتی ہے۔ بالواسطہ اثر سب سے مبہم قسم کا اثر ہوتا ہے۔ یہ کسی دوسرے شاعر کی وساطت سے ہوتا ہے، اور اس کی نوعیت ان چاروں میں سے کوئی بھی ہو سکتی ہے۔ ماخذ کا اثر، اس ماخذ و سرچشمے تک پہنچنے کی کوشش ہوتی ہے جہاں سے ایک شاعر اپنی شعریات کے اصول اخذ کرتا ہے۔ اس وضاحت کی روشنی میں ہم بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں کہ غالب پر بیدل کا ''اثر'' کس قسم کا ہوا ہے۔ غالب جہاں بیدل کی ستائش کرتے ہیں، وہاں اثر راست ہے۔ غالب نے ابتدا میں بدھ کے چیلے آنند ہی کی مانند بیدل کو ''صحرائے سخن'' میں خضر مانا۔ غالب نے بار بار بیدل کے طرز، نغمے اور رنگ کا ذکر کیا ہے۔[۳۲]

لیکن یہ اثر وقتی ہے، اور ماخذ کے اثر تک پہنچنے کا راستہ ہے۔ جیسا کہ گزشتہ باب میں ہم لکھ آئے ہیں کہ اردو شاعری میں غالب کا بیدل سے تعلق تقریباً وہی ہے، جو گوتم اور آنند کا تھا۔ آنند کو گوتم کے جیتے جی نروان نہیں ملا تھا، کیوں کہ وہ گوتم سے غیر معمولی عقیدت رکھتا تھا، اور یہ عقیدت نروان میں حائل ہو گئی تھی؛ نروان کسی کو دیوتا بنائے بغیر خود اپنی سعی سے ملتا ہے، اور آنند کی عقیدت نے گوتم کو دیوتا کا درجہ دے رکھا تھا۔ غالب کے مذکورہ اشعار سے بیدل کی جو شبیہہ برآمد ہوتی ہے، وہ دیوتا کی ہے۔ جب تک یہ شبیہہ قائم رہے گی، غالب جدید نہیں ہو سکتے، یعنی انھیں نروان نہیں ملے گا۔ غالب اس شبیہہ کو توڑ سکتے تھے، اور اگر ایسا کرتے تو وہ بیدل سے الٹا اثر لینے کے مرحلے میں داخل ہوتے۔ بیدل ایک ایسا بھوت بن جاتا، جو مسلسل ان کا پیچھا کرتا اور وہ اس سے بچنے کی سعی کرتے، یعنی اس کی تخریب کرتے، اسے برا بھلا کہتے۔ ایک منتشر قسم کی دو جذبیت، ان کی شعریات میں سرایت کر جاتی (اس کی اہم مثال یگانہ چنگیزی ہیں، جن کی عمر کا بڑا حصہ غالب کے بھوت کو بھگانے میں گزر گیا)۔ غالب جلد ہی ''ماخذ کے اثر'' کے مرحلے میں داخل ہو گئے۔ یعنی جدیدیت کے اس تصور تک پہنچنے میں کامیاب ہوئے، جہاں سے بیدل کی شعریات نے جنم لیا تھا۔ یہاں پہنچ کر غالب، بیدل کے ہم نوالہ ہو گئے۔ لیکن ایک فوقیت بھی غالب کو حاصل ہو گئی۔ بیدل ''جدید شعریات'' کے جن امکانات کو بروئے کار لائے تھے، غالب نے ان سے حذر کرنا شروع کیا۔ یہ بات مذکورہ اشعار میں بھی بانداز دگر ظاہر ہوئی ہے۔ غالب نے رنگِ بیدل نہیں کہا، رنگِ بہارِ ایجادی بیدل کہا۔ یہ مصرع، بیدل کے رنگ کو اس کے سب سایوں (شیڈز) سمیت گرفت میں لیتا محسوس ہوتا ہے۔ اگر چہ دوسری جگہ طرزِ بیدل کا ذکر ضرور کیا، مگر شعر کے اگلے ہی مصرعے میں کہا کہ طرزِ بیدل میں شعر کہنا قیامت ہے۔ غالب کے شعر میں قیامت کے لفظ سے عجز کا اظہار نہیں ہو رہا، بلکہ انتہا کا معنی ظاہر ہو رہا ہے۔ قیامت، خاتمہ بھی ہے اور کسی حالت کی آخری انتہا بھی۔ شاعری

میں قیامت کا مفہوم انتہا، حیرت، ہوش ربا، ہنگامہ وغیرہ کا مفہوم رکھتا ہے۔ مثلاً میر کا شعر ہے ؎

زمانے میں مرے شور جنوں نے
قیامت کا سا ہنگامہ اٹھایا

نیز قیامت صرف آزمائش و امتحان کا مفہوم نہیں رکھتی، بلکہ مرنے کے بعد دوبارہ جینے کا مفہوم بھی رکھتی ہے۔ گویا بیدل کی شعریات میں لکھنا، اپنی تخلیقی صلاحیت کو اس کی انتہا میں لے جانا ہے؛ یہ ہوش اڑا دینے والا کام ہے، اور پہلے کی شعریات جہاں ختم ہوتی ہے، وہاں سے ایک نئی شعریات کے جنم کا آغاز ہے۔ لہٰذا بیدل کی ستائش میں کہے گئے اشعار، بیدل کی شعریات سے غالب کی غیر معمولی رغبت کے غماز ضرور ہیں، خود غالب کے اندازِ بیاں کے نہیں۔ بیدل سے غالب نے جو بات سیکھی، وہ اپنی دنیا آپ پیدا کرنے سے عبارت تھی، یعنی کسی دیوتا، کسی خضر کے بغیر سخن کی ناآفریدہ دنیا میں سفر کرنا۔ سبک ہندی کے شعرا سند کی تلاش میں تھے مگر اسی سبک سے تعلق کے باوجود غالب، سند سے بے نیاز تھے۔ فارسی لغت برہان قاطع پر غالب کی تنقید قاطع برہان (۱۸۶۲ء) اس کی اہم مثال ہے۔ برہان قاطع کی اشاعت کے بعد کے واقعات سے غالب کو اندازہ ہوا کہ ادبی سماج میں سند کی اہمیت کس قدر ہے، مگر اسے غالب نے اپنے غیر مقلدانہ خیالات کے اظہار کا موقع سمجھا۔ اپنی فارسی زبان دانی کو اپنی ازلی دست گاہ اور عطیۂ خاص من جانب اللہ سمجھا اور ہند کے فارسی گویوں کو اپنے لیے سند سمجھنے سے انکار کیا۔ ''فرہنگ لکھنے والوں کے پردے کھولتے جاؤ گے، لباس ہی لباس دیکھو گے، شخص معدوم۔[۳۳]''

بیدل کے بعد غالب پہلے شاعر ہیں، جن کے یہاں ''جدید فکر و شعریات'' ظاہر ہوئی، مگر وہ بیدل کی فکر و شعریات کا مثنیٰ نہیں۔ یہ فکر اور شعریات خود غالب کی ہے، اس پر غالب کی انگلیوں کے وہ نشان ہیں، جو صرف انھی سے مخصوص ہیں۔ غالب کی نیم رخی جمالیات ہو یا انسانی حالت سے متعلق تصورات ہوں، وہ سراسر غالب کے ہیں۔

یہاں بھی ایک اصولی بات پیشِ نظر رکھنے کی ہے۔ جدیدیت کی شعریات، جب ایک شاعر کے یہاں ظاہر ہوتی ہے، تو وہ سیال (fluidity) سے مجسم ہونے کا سفر طے کرتی ہے؛ خاکے سے خدوخال اور بے ہیئتی سے ہیئت اور لوندے سے کسی خاص ہیئت کا سفر! لہٰذا جب کوئی شاعر جدیدیت کی شعریات میں شریک ہوتا ہے تو اپنے پیش رو جدید شاعر کی مانند نہیں لکھتا، نہ اس کے تصورات و خیالات و فلسفے کو، اسی کے انداز میں دُہراتا ہے، بلکہ وہ جدیدیت کا ایک نیا متن یا ورژن قائم کرتا ہے۔ وہ جدیدیت کے سیال پن کو ایک نئی قسم کی شعری تجسم عطا کرتا ہے۔ یہی چیز ہمیں بیسویں صدی کے جدید شعرا کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ وہ جدید شاعر ہیں، مگر ہر ایک کے یہاں

اپنی طرز کی جدیدیت ہے۔ یہ بات جدید شاعری کو اپنے قارئین کے لیے چیلنج بناتی ہے۔ایک جدید شاعر دوسرے کے لیے کینن نہیں بن پاتا۔ ہرایک کو اس کے اپنے پیمانوں سے سمجھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شاعری میں جدیدیت کا کوئی ایک، باہم متحد متن قائم نہیں ہو پاتا؛ بلکہ جدیدیت کی تکثیریت وجود میں آتی ہے۔

غالب اور بیدل کے تعلق سے ایک اور بات بھی کہنے کی ہے۔ بیدل کا طرز محض ان کی نئی تراکیب اورلطیف استعاروں سے ترتیب نہیں پاتا،اور نہ ان کی فکر، خیالات کو باطنی واردات بنا کر پیش کرنے سے عبارت ہے۔ اصل یہ ہے کہ بیدل کا اسلوب ایک نئی شعری زبان وضع کرنے کی سعی سے مرتب ہوا ہے،اوراس سعی کی ضرورت اس لیے پیش آئی کہ بیدل اس ''جدید فکر'' کے حامل ہیں، جسے وہ سبک ہندی کے ''شعرائے بے وطن'' کی مانند کہیں سے حاصل نہیں کرتے، بلکہ خود خلق کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ نئی شعری زبان،ایک یکسر نئی زبان نہیں ہوتی بلکہ مروجہ، روزمرہ زبان کی بدلی ہوئی، اور خاصی حد تک اجنبی شکل ہوتی ہے؛اس میں زبان کی ابلاغ کی صلاحیت کو ممکنہ حد تک بروئے کار لانے کی سعی کی جاتی ہے،یہاں تک کہ اس کی روزمرہ بافت کو جگہ جگہ سے چٹکانے میں بھی حرج نہیں سمجھا جاتا۔ بیدل کا طرز اور فکر ایک دوسرے سے مشروط، ایک دوسرے پر منحصر، اور ایک دوسرے کے ہم قریں ہیں؛ یہ طے کرنا بے حد دشوار ہے کہ ان میں سے اوّلیت یا سبب کا درجہ کس کو حاصل ہے۔ ہم بیدل کی زبان کے بغیر ان کی فکر کا تصور نہیں کر سکتے، اور ان کی فکر کے بغیر ان کی زبان کا کوئی مطلب نہیں۔ یہ بات غالب سمیت سب جدید شعرا پر صادق آتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ بیدل کا طرز اپنی اصل میں ناقابلِ تقلید ہے۔ یوں بھی بیدل کی تقلید، بیدل کے مسلک کے خلاف ہے۔ بایں ہمہ جس جدید فکر کو بیدل نے سبک ہندی میں پیش کیا، وہ ایک دھارا بن کر غالب و اقبال سے ہوتی ہوئی، جدید نظم کے شعرا تک پہنچی ہے، خاص طور پر افضال احمد سید کے یہاں۔

غالب کا شعری تخیل کسی ایک اسلوب کی تنگنائے میں قید ہونا پسند نہیں کرتا تھا۔ان کی شاعری کا سب سے بڑا امتیاز، معنی کو گردشِ پیہم میں رکھنا ہے۔ اس کے لیے کوئی ایک اسلوب ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ایک ہی طرح کا اسلوب صرف تازہ کاری کی آرزو کا قتل نہیں کرتا، بلکہ معنی کی مسلسل افزائش کو بھی محال بناتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے یہاں ایک طرف حد درجہ مفرس، ملا جلا اور عام فہم اسلوب ہے تو دوسری طرف تازہ استعارے، نئی لفظی رعایتیں اورنسبتیں اور تمثالیں ہیں۔ نیز ''مماثل حقیقتوں کی تلاش اور ان سے حسبِ دل خواہ نتائج کا استنباط، دقتِ نظری اور معنی آفرینی''[۳۴] اکثر

نقاد غالب کے مفرس اسلوب کو غالب کے نومشقی کے زمانے کی ندامت آمیز یاد کی صورت دیکھتے ہیں۔ وہ غالب کے اپنے بیان کو بہ طور دلیل پیش کرتے ہیں: ''ابتدائے فکرِ سخن میں بیدل اور اسیر وشوکت کے طرز پر ریختہ لکھتا تھا۔[۳۵]'' لیکن بعد میں وہ سب قلم زد کر دیا اور دس پندرہ اشعار نمونے کے باقی رکھ لیے۔ بلاشبہ غالب، بیدل کی طرف بہ طور خاص متوجہ ہوئے، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کے ابتدائی کلام میں بھی عام فہم اردو میں اشعار مل جاتے ہیں۔[۳۶]

یہی نہیں ان کی مشہور غزلیں، جیسے: ''عرض نیاز عشق کے قابل نہیں رہا''، ''جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں''، ''حسد سے دل اگر افسردہ ہے، گرمِ تماشا ہو'' ۱۸۱۶ء کی لکھی ہوئی ہیں جب ان کی عمر فقط انیس برس تھی۔ آخری زمانے میں بھی، اگرچہ فارسیت کم ہوگئی ہو، مگر وہ انداز مل جاتا ہے جسے پیچیدہ گوئی کہا جاتا ہے۔ غالب کے یہاں اسالیب کے اس تنوع کو افزائش معنی اور گردشِ معنی کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غالب نے اپنے اشعار میں اس جانب اشارے کیے ہیں۔ اپنی شاعری میں آنے والے ہر لفظ کے بارے میں دعویٰ کیا کہ وہ گنجینۂ معنی کا طلسم ہے۔ صاف لفظوں میں کہا کہ لفظ اور معنی میں رشتہ ایک اور ایک کا نہیں ہے؛ ایک لفظ، ایک معنی کو پیش نہیں کرتا۔ یعنی الفاظ کم اور معانی زیادہ ہیں۔ کم الفاظ میں زیادہ معنی پیش کریں گے تو طلسم ظہور کرے گا۔ طلسم صرف شاعر کی خلاقیت کا مظہر نہیں، خود معنی کی گردشِ پیہم کا ایک ناقابلِ یقین، حواس کو معطل کر دینے والا مظاہرہ بھی ہے۔ غالب جانتے تھے کہ معانی کے اس طلسم کو سہارنا آسان نہیں ہوتا۔ اکثریت کے لیے ان کی روزمرہ دنیا اور اس کی سچائیاں ایک پناہ گاہ (مگر حقیقتاً زندان) ہوتی ہیں؛ وہ معانی جو ان سچائیوں کو پلٹا دینے کی صلاحیت رکھتے ہوں، یا ان پر سنجیدہ سوال قائم کرتے ہوں، انھیں سہارنا آسان نہیں ہوتا۔ اس لیے غالب نے تجویز کیا کہ اگر معنی کا ادراک ممکن نہیں تو صورت کے نیرنگ ہی کو تماشا کر لو۔ آج بھی بہت سے لوگ شاعری کو معنی کی بجائے، اس کے آہنگ و جمال ہی کو کافی سمجھتے ہیں۔

نہیں گر سرو برگِ ادراکِ معنی تماشائے نیرنگِ صورت سلامت!

اور اشعار میں بھی غالب، معنی کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔

حسرتِ کشِ یک جلوۂ معنی ہیں نگاہیں کھینچوں ہوں سویدائے دلِ چشم سے آہیں

سرِ معنی بہ گریبانِ شق خامۂ اسد چاکِ دل شانہ کشِ طرۂ تحریر آوے

جب معانی زیادہ ہی نہیں، پیچیدہ، نامانوس اور تازہ بھی ہوں اور ان کی تخلیق کا عمل مسلسل ہو تو زبان ایک اہم مسئلے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ مخصوص طرز یا اسلوب کا مسئلہ ضمنی ہو جاتا ہے۔ زبان

کا مسئلہ، اپنے مافیہ کے اظہار کے مسائل تک محدود نہیں۔ ایک عام لکھنے والے کے لیے رائج زبان اور اس کے محاوروں پر قدرت کافی رہتی ہوگی لیکن غالب جیسے شاعر کے لیے خود زبان ایک مسئلہ ہوتی ہے۔ غالب، جس ہندوستانی روایت سے تعلق رکھتے تھے،وہ زبان کو اظہار کے وسیلے سے بڑھ کر ایک بنیادی، انسانی مسئلے کے طور پر دیکھتی تھی۔ کچھ باتوں کی طرف ہم ابتدا میں اشارہ کر آئے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ غالب، ابتدا ہی سے زبان اور خیال یا معنی کے باہمی فصل کا احساس رکھتے تھے: لفظ کو معنی کی ترسیل کے وسیلے سے زیادہ، معنی کی ترسیل میں ایک کش مکش سے دوچار ہونے کی صورت دیکھتے تھے۔ لفظ سے مفر نہیں اور معنی کا سیل ہے۔ یہ احساس ہی غالب کو بیدل کی طرف لے گیا۔ غالب نے انیس برس کی عمر میں ایک غزل لکھی جس میں وہ کہتے ہیں کہ اگر انھیں بیدل کی لوح مزار کا خط دیکھنے/ پڑھنے کو ملے تو ان کی خواہش ہوگی کہ کیسے معانی، آئینہ بنتے اور کثیر ہوتے ہیں۔

اسد، آئینہ پرواز معانی مانگے گر ملے حضرت بیدل کا خطِ لوحِ مزار

آگرہ میں نظیر اکبرآبادی موجود تھے، غالب ان سے اور ان کی شاعری سے بے خبر نہیں ہوں گے۔ ۱۸۱۲ء کے آس پاس دہلی آئے، جس کی گلیوں میں میر (جن کا انتقال صرف دو سال پہلے ہوا تھا) کے ریختے مقبول تھے، وہاں بیدل کی نام نہاد پیچیدہ گوئی میں ان کی دل چسپی کا یقیناً ایک گہرا نفسیاتی سبب تھا۔ تقدیر ہمارے والدین کا فیصلہ کرتی ہے مگر اپنے اپنے خضر کا فیصلہ ہم اپنے گہرے داخلی میلان کے تحت کرتے ہیں اور اپنی تقدیر خود بناتے ہیں۔ غالب کے یہاں اوّل زبان و خیال کے باہمی پیچیدہ رشتے کا احساس موجود تھا اور یہی چیز انھیں بیدل کی طرف لے گئی۔ مثلاً بیدل نے کہا ہے:

''حرف بے رنگ از کشاد لب دو پہلو می شود۔''

یعنی جیسے ہی حرف بے رنگ زبان سے ادا ہوتا ہے، دو پہلو ہو جاتا ہے؛ دو طرفوں کا حامل ہو جاتا ہے۔ شعری اظہار، عام سے لفظ کو معنی کے لحاظ سے کثیر اطراف کا حامل بنا دیتی ہے۔

لفظ سے مفر نہ ہو اور معنی کا سیل ہو تو شاعر کیا کرے؟ یہ حالت محض ابلاغ کی نہیں، بنیادی انسانی صورت حال سے اس کا تعلق ہے۔ اسے غالب نے اپنے ایک مشہور شعر میں پیش کیا ہے ؎

آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے ہاتھ دھو دل سے، یہی گرمی گر اندیشے میں ہے

جسے غالب اندیشے کی گرمی کہہ رہے ہیں، وہ خیال و معنی کی حدت ہے، جس کی تاب نہ تو لفظ لا پا رہا ہے اور نہ آدمی کا وجود۔ لفظ اور وجود کا آبگینہ، معنی کی تیز شراب سے پگھل رہا ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں، غالب کے لیے لفظ و معنی کا مسئلہ، انسانی وجود کی بنیادی حالت کا مسئلہ ہے۔ وہ اندیشے یا معنی کی گرمی کو انسان کے حسی وجود سے الگ نہیں کرتے۔ معنی، خیالی چیز نہیں ہے، اس کا

انسان کے وجود کے حسی پہلوؤں سے راست تعلق ہے۔ نفسِ ناطقہ کو انسان کا حقیقی وجود سمجھنے میں بھی یہی رمز چھپی ہے۔ حالی اور ان کے ہم عصروں نے غالب کو مغربی کینن کی روشنی میں پڑھا تو اندیشے سے متعلق غالب کے اشعار کو تنقید کا نشانہ بنایا؛ انھیں غیر حقیقی کہا۔ مثلاً جوہر اندیشہ کی گرمی سے متعلق اس شعر کو غلو سے عبارت قرار دیا۔

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں　　　کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

نوآبادیات کے ابتدائی عرصے میں جس یورپی ادبی کینن کو ہمارے ادیبوں نے بسر و چشم قبول کیا، وہ روزمرہ مشاہدے اور عام تجربے میں آنے والی حقیقت کی عکاسی کو ادب میں تلاش کرنے پر زور دیتا تھا۔ غالب، اس کینن کی رو سے شاعر ہی قرار نہیں پاتا، لیکن عجیب بات یہ ہے کہ غالب ہی کو سب سے زیادہ توجہ ملی۔[۳] اس زمانے میں غالب تحسین و اعتراض میں معلق نظر آتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے اس زمانے کی تنقید روایت و جدیدیت کی جنگ، غالب کی شاعری کے میدان میں لڑ رہی ہے۔

مذکورہ بالا شعر میں اندیشے کے جوہر کی گرمی اور اسے عرض کرنے کی مشکلوں پر زور ہے۔ صرف معنی نہیں، معنی کی اصل و ماہیت کی گرمی کو کیسے معرضِ اظہار میں لایا جائے جس کا منبع انسانی وجود ہے؟ (آگے ہم اس پر بحث کریں گے کہ انسانی وجود کو معنی کا منبع سمجھنے سے، کیسے ایک اور دنیا میں در کھلتا ہے اور غالب اسے کیسے پیش کرتے ہیں)۔ اس مشکل کو غالب نے نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ وحشت کا خیال یا معنی ذہن میں آیا ہی تھا کہ ہم نے وحشت میں جس صحرا کا رخ کرنا تھا، وہ جل گیا۔ وحشت کے خیال سے صحرا کو کیسے آگ لگ سکتی ہے؟ حالی نے تو سیدھا سادہ جواب دیا کہ مرزا سے چوک ہوگئی۔ اصل یہ ہے کہ غالب مقابلہ کر رہے ہیں کہ ہم کیسے معنی و خیال کی اصل کو اپنے وجود میں لیے پھرنے کا حال بیان کریں؛ معنی کی گرمی برداشت سے باہر تھی کہ یہ کشف ہوا کہ معنی کا منبع بھی یہی وجود ہے، یعنی آگ کہیں باہر سے نہیں آ رہی، اندر ہی سے آ رہی ہے، اسے کیسے سہیں؟ یہ آگ ایسی ہے کہ صحرا میں اس کے خیال کی بھی تاب نہیں۔ اس امانت کا بار آدمی ہی نے اٹھانا ہے۔

یک قطرۂ خون و دعوتِ صد نشتر　　　یک وہم و عبادتِ ہزار اندیشہ

غالب اور دوسروں میں فرق یہ ہے کہ دوسرے اس بارِ امانت کے سبب تفاخر محسوس کرتے ہیں، غالب اس کی مشکلیں بیان کرتے ہیں۔ دوسروں کے یہاں فقط خیال ہے، غالب کے یہاں خیال کو دل و جسم میں جھیلنے کا بیان ہے۔ اندیشے کی گرمی کے ساتھ نفسِ سوختہ، غالب کی مرغوب ترکیب ہے۔

جیسا کہ ہم ابتدا میں لکھ آئے ہیں، غالب کے یہاں زبان، وجود ہے۔ایک اپنی ہستی رکھتی ہے۔ اپنے اصول اور اپنے طور اطوار۔جس طرح وجود اپنی حدیں مقرر کرتا ہے، ہمارا لسانی اظہار بھی اپنی حدود متعین کرتا ہے؛ ناموافق عناصر کو خارج کیا جاتا ہے۔واضح رہے کہ ناموافق عناصر سے مراد وہ عناصر ہیں جو کسی خاص وقت میں اظہار کے لیے موزوں نہیں ہوتے۔جیسا کہ پہلے بیان ہوا، بودھی لسانیات میں اسے اپوہ کا نام دیا گیا ہے۔اپوہ بہ یک وقت خالص لسانیاتی حقیقت ہے مگر اس کے فلسفیانہ تلازمات بھی ہیں۔جن ناموافق عناصر کو خارج کیا جاتا ہے، وہ بھی لسانی ہوتے ہیں۔اس طرح ہمارے ہر اظہار میں ایک حصہ وہ ہوتا ہے جو خارج کیا گیا ہوتا ہے، دوسرا وہ ہوتا ہے جو اس اخراج کے نتیجے میں معرض وجود میں آتا ہے۔خارج کیے گئے اور شامل کیے گئے، دونوں عناصر چوں کہ لسانی ہیں، اس لیے وہ دونوں معنی کی تشکیل میں شامل ہوتے ہیں۔البتہ دونوں کا کردار مختلف ہوتا ہے۔گویا زبان وجود تو ہے، اپنی حدیں بھی رکھتی ہے مگر یہ حدیں سیال ہیں، پھیلتی سکڑتی رہتی ہیں۔

ایک اور چیز بھی خارج رکھے گئے اور شامل کیے گئے لسانی عناصر میں مشترک ہے۔ یہ مادی اشیا کو راست بیان نہیں کرتے، بلکہ ان کے بارے میں ہمارے تصورات کو پیش کرتے ہیں۔ بودھی مفکر مادی اشیا کے تجربے کو ورا لسانی اور ناقابلِ بیان کہتے ہیں۔[۳۸] چوں کہ وہ ناقابلِ بیان ہیں، اس لیے ان کے بارے میں ہمارے سارے بیانات دراصل ان کے بارے میں ہمارے تصورات کو پیش کرتے ہیں۔وہ اشیا اپنی شئیت کے ساتھ ہمارے بیان میں نہیں آپاتیں۔ان اشیا کا حسی تجربہ یا علم ہمیشہ ہماری زبان سے خارج رہتا ہے۔ نتیجے کے طور پر زبان میں قائم کیے گئے تصورات، ایک دوسرے سے ہم کلام ہوتے ہیں۔ہائیڈگر کہتا ہے کہ،''زبان خود کلامی ہے۔اس کا دُہرا مطلب ہے۔ صرف زبان ہی صحیح معنوں میں بول سکتی ہے اور یہ تنہائی میں بولتی ہے۔[۳۹]'' زبان کی یہ خصوصیت سب سے زیادہ غالب کے یہاں نظر آتی ہے؛ ان کی شاعری کا متکلم، خود ہی سے کلام کرتا ہے اور خود کلامی میں سماجی منطقے میں رائج زبان کی نحو اور منطق کو توڑنے کی آزادی ہوتی ہے۔غالب نے اس آزادی سے بیش از بیش فائدہ اٹھایا ہے۔زبان کی خود کلامی کی طرف اشارہ غالب نے ایک جگہ کیا ہے۔

بارہا دیکھا ہے کہ آغاز میں جس کو ہندی اٹھان اور فارسی میں انگیزہ اور عربی میں باعث کہیے، کچھ اور ہے۔ پھر وسط میں صورت بدل کر وہ کچھ اور ہو گیا اور انجام سے قطع نظر فی الحال نہیں سمجھا جاتا کہ کیا طور ہے۔[۴۰]

غالب نے یہ عبارت، زبان کی روانی، رفتار اور سیل کی وضاحت میں لکھی ہے۔اہم بات یہ ہے کہ زبان کی یہ روانی، زبان کی اپنی، جوہری خصوصیت ہے۔ وہ اپنا راستہ، اپنی رفتار خود متعین

کرتی ہے۔ زبان کے اپنے قوانین ہیں جو باہر کی اشیا کے پابند نہیں ہیں۔ زبان کے عناصر میں باہمی رشتے ہیں جو لکھنے کے دوران میں منکشف ہوتے چلے جاتے ہیں۔ زبان میں مصنف کی منشا کو تحلیل کرنے کا سامان موجود ہوتا ہے۔ غالب اس بات پر بھی زور دیتے محسوس ہوتے ہیں کہ زبان اپنی ہی گردش میں رہتی ہے۔ اس اصول کا اطلاق تو سب طرح کے لسانی اظہارات پر ہوتا ہے۔ اس کی روشنی میں ہم شاعری اور خصوصاً غالب کی شاعری کو کیسے واضح کر سکتے ہیں؟ شاعری، زبان کی بنیادی خصوصیت کو برقرار رکھتی ہے، لیکن باندازِ دیگر۔ عام لسانی اظہار ناموافق عناصر کو خارج کرتا ہے؛ شاعری عام روزمرہ اظہار کے پیرایوں کو شاعری کے لیے ناموافق سمجھ کر خارج کرتی ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے بھی کہہ آئے ہیں، شاعری موجود زبان کے اظہاری پیرایوں میں بنیادی نوعیت کا ردّ و بدل کرتی ہے۔ غالب، لسانی ردّ و بدل میں کافی آگے گئے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں ناموافق عناصر کو خارج کرنے میں تندی دکھاتے ہیں۔ ناموافق عناصر کو خارج کرنے میں حکمت یہ ہوتی ہے کہ ان تصورات کی حدود متعین کی جا سکیں جنھیں پیش کرنا مقصود ہو۔ ہم پھر زور دے کر کہنا چاہتے ہیں کہ زبان کی مدد سے متعین کی گئی حدیں مسام دار ہیں۔ غالب کی لسانی حدود میں مسام کچھ زیادہ ہی ہیں۔

غالب سے پہلے فارسی آمیز، سادہ ریختہ، سہلِ ممتنع کی مثالیں پہلے موجود تھیں۔ ناسخ اور شاہ نصیر کے یہاں پیچیدہ گوئی کی بھی وافر مثالیں موجود ہیں۔ غالب کا امتیاز یہ ہے کہ وہ کسی اور کی زبان کو نہیں خود شعری زبان کو اس کی انتہا میں لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ چیزوں کو آخری حدوں، انتہاؤں میں جا کر دیکھنے کا رویہ غالب کے یہاں موجود ہے۔ وجود سے پرے عدم، عدم سے بھی پرے، عنقا کی جستجو غالب کے یہاں زبان اور تصورات دونوں کی سطح پر موجود ہے۔ وجود کے ساتھ، وجود کی انتہا یعنی عدم تک جانا، ایک عظیم تناقض ہے۔ غالب اسی تناقض کے شاعر ہیں۔

میں عدم سے بھی پرے ہوں، ورنہ غافل! بارہا ‎ ‎ میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

عدم سے پرے کیا ہے؟ عدم نفی ہے۔ نفی سے آگے کیا؟ ایک اور نفی یا نفی کی آخری انتہا؟ وجود، نفی کی آخری انتہا کو کیسے دیکھ سکتا ہے؟ یہیں سے غالب کی غزل کی لسانی ہیئت اور شعری تصورات میں قولِ محال کی صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ وجود کی حدوں میں مقید ہوتے ہوئے، اس کی آگہی رکھتے ہوئے، وجود سے ماورا ہی نہیں، ماورا کی آخری انتہاؤں تک جانے کی سعی، سب سے بڑا قولِ محال ہے۔ غالب کی غزل کی لسانی ہیئت میں بھی یہ قولِ محال دکھائی دیتا ہے۔ وہ چند لفظوں میں معنی کا سیل (جسے ان کے نقادوں نے ایہام کا نام دیا ہے) پیش کرنے کی خاطر، ان لسانی عناصر کی تعداد بڑھاتے ہیں جنھیں خارج کیا گیا ہوتا ہے۔ یعنی ان کے اشعار میں لفظوں کی غائب رعایتیں

زیادہ ہیں۔ لفظوں کے باہمی روابط پیچیدہ ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے۔

بے خون دل، ہے چشم میں موج نگہ غبار یہ میکدہ خراب ہے مے کے سراغ کا

پہلے مصرعے کا مفہوم یہ ہے: دل میں خون باقی نہیں، اس لیے وہ آنکھوں سے بھی نہیں بہہ رہا۔ خون کے نہ ہونے سے نگاہ، غبار بن گئی ہے؛ ویران ہوگئی ہے۔ صاف دکھائی نہیں دیتا۔ بہ ظاہر یہاں شعر کا معنی رک گیا یعنی مکمل ہو گیا ہے، لیکن معنی کے سلسلے میں کئی سوالات رکھتا ہے؛ یہ سوالات معنی کو متحرک کرتے ہیں۔ مثلاً دل میں خون کیسے ختم ہوا؟ کیا رونے سے یا ضعف سے؟ دوسرے لفظوں میں یہ غائب ہیں۔ اگلا مصرع معنی کو ایک اور سمت میں متحرک کرتا ہے۔ آنکھوں کا میکدہ، شراب یعنی خون کی تلاش میں، اس کا نشان پانے کی کوشش میں ہے۔ خون ملے گا، بہے گا تو نگاہ کا غبار دور ہو جائے گا۔ آپ نے غور کیا، شعر کے اس بنیادی معنی کو مرتب کرنے میں ہمیں کئی غائب رعایتوں کو پیشِ نظر رکھنا پڑا۔ کچھ رعایتیں، کلاسیکی اردو غزل کے روایتی مضامین سے تعلق رکھتی ہیں اور کچھ عمومی ہیں۔ آنکھوں کو میکدہ کہنا، خون رونا، کلاسیکی روایت ہے۔ غالب محض کلاسیکی مضامین نہیں دُہراتے؛ ان کو معنی آفرینی کے لیے بروئے کار لاتے ہیں۔ وہ شعر کی لسانی ہیئت ایسی بناتے ہیں کہ معنی سفر کرتا محسوس ہوتا ہے، ان سمتوں میں سفر جنھیں معنی خود پیدا کرتا محسوس ہوتا ہے۔ یعنی شعر کا معنی، شعر کے وجود کی حدوں کو توڑ کر باہر جاتا محسوس ہوتا ہے۔ غالب کے اشعار اسی لیے ایک نوع کی طلسمی و تخیلی فضا کو جنم دیتے ہیں، جس میں حیرت اور معنی دونوں فراواں ہیں؛ وہ معانی جو ہمارے وجود، ہماری دنیا سے متعلق الجھنوں کو سلجھاتے ہیں۔ اسی شعر پر نگاہ کیجیے۔ خون سے خالی آنکھ، میکدے کی مانند ویران ہے، لیکن مے کے نشان کو پانے کے لیے پر عزم ہے۔ یہ ایک نادر شاعرانہ خیال ہے۔ مغربی کینن اس شعر کو بھی حقیقت سے بعید کہے گا۔ حقیقت نگاری پر مبنی مغربی کینن میں دقت یہ ہے کہ وہ باہر کی حقیقت کو ادب کے لیے معیار اور کسوٹی بناتا ہے۔ جب کہ غالب کی شاعری، اپنے معانی کی مدد سے پہلے قاری کے ذہنی و جذباتی آفاق کو وسیع کرتی ہے، پھر باہر سے متعلق اس کے تجربے کو۔ دوسرے لفظوں میں غالب اور بڑی حد تک کلاسیکی شعریات، مغربی کینن کے برعکس چلتی ہے۔

اب چند باتوں پر غور کیجیے۔ کس چشم میں غبار ٹھہر گیا ہے اور وہ کس خونابے کی تلاش میں ہے؟ خونابے اور شراب میں کیا تعلق ہے؟ محض رنگ کا اشتراک تو کوئی خاص بات نہیں۔ اس شعر میں غالب نے لفظوں کے مابین پیچیدہ رشتے قائم کیے ہیں۔ خون/ مے، چشم/ میکدہ، موج نگاہ/ سراغ، غبار/ خراب۔ لیکن دوسری جگہوں پر غالب، ایک ہی لفظ کو کئی معانی میں استعمال کرتے ہیں۔ دو

مشہور اشعار دیکھیے ۔

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

دونوں میں دشوار اور آساں جیسے عام فہم اور آسان الفاظ استعمال ہوئے ہیں لیکن دونوں اشعار کے معانی تک رسائی آسان نہیں۔ پہلے شعر پر نظر کیجیے۔ چوں کہ کسی کام کا آسان ہونا، دشوار ہے، اس لیے آدمی کو یہ آسانی حاصل نہیں کہ وہ انسان بن سکے۔ لیکن مفہوم صرف اتنا نہیں۔ یہ تو شعر کے مطلب کی تلخیص ہے۔ کوئی کام آسان کیوں نہیں ہوتا؟ کیا یہ ایک آفاقی حقیقت ہے یا جس زمانے میں (مغلیہ سلطنت کے خاتمے کی طرف تیزی سے بڑھ رہی تھی) یہ شعر لکھا جا رہا تھا، اس زمانے کی عمومی حقیقت تھی یا شاعر کا اپنا شخصی تجربہ تھا کہ اسے ہر کام کے انجام دینے میں دقت ہوتی تھی؟ لیکن ٹھہریے۔ ہم پہلے کہہ آئے ہیں کہ غالب، زبان کو اس کی انتہا تک لے جانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ بات ہمیں لفظ ''کام'' کے ضمن میں دکھائی دیتی ہے۔ ہر کام سے دھیان ہر طرح کے کام یعنی کام کے سب معانی کی طرف منتقل ہوتا ہے۔ فارسی میں کام کے معنی دہن کے علاوہ مراد اور مقصود کے ہیں، ہندی میں شہوت کے، جب کہ اردو میں پیشے، مشغلے، خدمت، کارگزاری، حوصلے، ہمت، حاجت اور غرض کے ہیں[۲۴]۔ تو گویا صرف کسی خدمت یا کارگزاری کو انجام دینا مشکل نہیں، بلکہ اپنی ہمت کو سدا برقرار رکھنا اور اپنی مراد، مقصود اور آرزو کی تکمیل کرنا بھی مشکل ہے۔ یہ آخری معنی ہمیں زیادہ اہم لگتا ہے۔ اس لیے کہ آدمی سے انسان کا سفر کارگزاری نہیں، بلکہ مقصود، مراد اور آرزو ہے، عظیم ترین آرزو بلکہ سب آرزوؤں کا حاصل ہے۔ نیز یہ ہمت و جرأت طلب ہے۔

اب دوسرے شعر پر غور کیجیے۔ یہ پہلی قرأت میں لسانی معما محسوس ہوتا ہے۔ نفی و اثبات کی بہ یک وقت موجودگی اور غیاب و خاموشی کے اہتمام نے اسے معما بنا دیا ہے۔ اگر تم ہمیں آسانی سے نہیں ملتے تو ہمارے لیے یہ سہل بات ہے؛ ہم تمھیں دیکھے بغیر خوش رہ لیں گے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ تمھارا ملنا مشکل نہیں ہے؛ تم آسانی سے مل جاتے ہو۔ غیاب یہ ہے کہ تم رقیب کے ساتھ ہوتے ہو اور وہ دانستہ تمھیں ہمارے سامنے لاتا ہے اور ہمارا دل جلتا ہے۔ اس غیاب تک ہم کلاسیکی شاعری کے رقیب سے متعلق مضمون کی مدد سے پہنچتے ہیں۔ غالب نفی و اثبات، خاموشی و گویائی اور آگے لذت آزار اور انفس و آفاق کو ایک ساتھ معرضِ اظہار میں لا کر قول محال کی صورتیں پیدا کرتے ہیں۔

ابھی ہم غالب کے اشعار کی لسانی ہیئت پر غور کر رہے ہیں۔ غالب شاعری میں ابہام پیدا

کرتے ہیں اور اندازہ ہے کہ وہ امیر خسرو کے ایہام کا تصور پیشِ نظر رکھتے تھے۔ ایک فارسی شعر میں خسرو سے تعلق بیان کیا ہے، وہ بھی زبان کے تعلق سے ؎

ظہورِ خسرو و سعدی بہ شش صد و پنجاہ   زبانِ من بہ جہاں بعد یک ہزار و دو یست

یعنی سعدی و خسرو کے ایک ہزار اور دو سو سال (ہجری) بعد میں دنیا میں آیا۔ وہ مجھ سے چھ سو برس پہلے آئے تھے۔ غالب ۱۲۱۲ھ (۱۷۹۷ء) میں جب کہ سعدی (۶۰۶ھ) اور خسرو ۶۵۱ھ (۱۲۵۳ء) میں پیدا ہوئے۔ غالب بہ طور شاعر اپنا تصور نہ تو اپنے معاصرین کے ساتھ کرتے تھے نہ پیش رووں کے خوشہ چیں کے طور پر، بلکہ عظیم پیش رووں کی صف میں کھڑا ہونا پسند کرتے تھے یا ان کے مقابل آنا۔ انھیں اپنی دیوتائی تخلیقی صلاحیت پر کبھی شک نہیں ہوا تھا۔ ''میں اہلِ زبان کا پیرو اور ہندیوں میں سوائے امیر خسرو دہلوی کے سب کا منکر ہوں۔[۴۲]'' عام طور پر ایہام سے شعر کا ذومعنی ہونا مراد لیا جاتا ہے۔ امیر خسرو نے سات معانی سے عبارت ایہام کو ایجاد کرنے کا دعویٰ کیا۔ خسرو کا قول ہے:

اگر اس سے قبل ایہام کی صورت دو چہروں کے ساتھ جلوہ نما ہوتی تھی جو دیکھتا حیران ہوتا تھا۔ خسرو کی طبع فکر نے ایسا ایہام ایجاد کیا جو آئینے سے زیادہ پسندیدہ ہے کیوں کہ آئینے میں ایک صورت، ایک خیال سے زیادہ نظر نہیں آتی لیکن یہ ایسا آئینہ ہے کہ اگر تم ایک چہرہ اس کے روبرو لاؤ تو یہ سات اور روشن خیال دکھاتا ہے۔[۴۳]''

خسرو کی آئینے اور لفظ کی بحث پہلے توجہ چاہتی ہے۔ ایم ایچ ابرام نے ۱۹۵۳ء میں *Mirror and Lamp* کے عنوان کی کتاب میں رومانوی ادبی تھیوری کو سمجھنے کی کوشش کی تھی۔ ابرام کی نظر میں آئینہ، نقل کی اور چراغ تخیل کی نمائندگی کرتا تھا۔ امیر خسرو نے تیرھویں صدی میں شاعری کو آئینہ سمجھنے کی ممکنہ غلط فہمی کا ازالہ کیا۔ آئینہ بس وہی منعکس کرتا ہے جو سامنے ہے۔ ایک شے، ایک عکس۔ ایک لفظ، ایک معنی۔ لیکن خسرو کہتے ہیں کہ شاعری ایک اور طرح کا آئینہ ہے جس میں ایک شے کے مقابل سات عکس پیدا کیے جاتے ہیں۔ واضح رہے کہ خسرو نے آئینے کی بجائے چراغ نہیں کہا، کیوں کہ وہ چیزوں کو تضاد سے نہیں، فرق سے پہچانتے ہیں۔ شاعری کا آئینہ، سامنے کی چیزوں کو نہیں، خود اپنی وضع کی ہوئی چیزوں (معانی) کو منعکس کرتا ہے۔ غور کیجیے: خسرو کس طرح، حقیقت نگاری کے کینن (عام آئینے) کی تردید کی مدد سے ایک یکسر مختلف شعری کینن متعارف کروا رہے ہیں۔ یہاں بھی ایک دل چسپ اتفاق کی طرف دھیان جاتا ہے۔ ولیم ایمپسن نے ۱۹۲۵ء میں *Seven Types of Ambiguity* لکھی تھی۔ ایمپسن نے ابہام کی، جب کہ خسرو نے ایہام کی سات قسمیں بتائیں۔ خسرو نے ان قسموں تک رسائی کا طریقہ بھی بتا دیا، جو مشکل مگر ممکن ہے: ''جس شخص کو مصرعوں میں

داخل ہونے اور باہر نکلنے کا راستہ معلوم ہے، اس کے لیے یہ (راستے) غایت درجہ کشادہ ہیں۔'' غور کریں تو شاعری کو ایسا آئینہ بنانا کہ اس سے سات معانی کو منعکس ہوں، طلسم ہے۔ اس مقام پر ہم بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں کہ غالب نے اپنے اس مشہور شعر میں معنی کو طلسم کیوں کہا تھا۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے ۔۔۔ جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

طلسم اور معنی کی گردش میں گہرا تعلق ہے؛ اس پر تفصیلی گفتگو سے پہلے، ایہام یا گردش معنی کے ضمن میں ایک اور نکتے کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے۔ یہ تو واضح ہے کہ معنی کی گردش، زبان کے مخصوص استعمال سے وجود میں آتی ہے۔ بیدل کی مانند غالب کے یہاں بھی یہ خیال ملتا ہے کہ معنی صرف گویائی میں نہیں خاموشی میں بھی ہیں؛ شامل کیے گئے الفاظ میں نہیں، خارج رکھے گئے الفاظ میں بھی ہیں؛ اثبات ہی میں نہیں، نفی میں بھی ہیں۔ ایک جگہ وہ خاموشی کو اصل کہتے ہیں جہاں سے زبان کی نشوونما ہوتی ہے۔ یعنی خاموشی کوکھ ہے جہاں گویائی نشوونما پاتی ہے۔ واضح رہے کہ غالب، خاموشی و گویائی کو ایک دوسرے کا نقیض نہیں کہہ رہے۔ یہ تو سب کو معلوم ہے۔ لیکن غالب وہ باتیں پیش کرتے ہیں، جو پہلے کم ہی معلوم ہوتی ہیں۔ غالب کی نظر میں دونوں کا رشتہ اتنا سادہ نہیں جتنا بہ ظاہر نظر آتا ہے۔ ایک اور شعر میں غالب کہتے ہیں کہ مرگ بھی خاموشی ہے، لیکن یہ بجھی ہوئی شمع کی زبانی معلوم ہوئی ہے۔ اس کے قولِ محال پر ذرا غور کیجیے۔ شمع کا شعلہ زبان کی مانند ہے، اس شعلے کے بجھنے سے، شمع کی زبان باقی نہیں رہی؛ وہ خاموش ہوگئی۔ یوں اس کی خاموشی، مرگ ہے۔ یہی بات اہلِ زبان بھی کہتے ہیں کہ مرگ کا دوسرا نام خاموشی ہے۔ غالب طنز کر رہے ہیں کہ اہلِ زباں جس نکتے کو پیش کرتے ہیں، اس کو ایک شمع نے بیان کر دیا۔ دوسرے لفظوں میں اہلِ زباں کو شمع نے خاموش کر دیا۔ یوں خاموشی میں اوّل و آخر کا مفہوم موجود ہے۔ لیکن اس سے یہ خیال غلط ثابت نہیں ہوتا کہ خاموشی بھی معنی آفرینی کا منبع ہے۔ اصل سوال یہ ہے کہ شاعری میں وہ خاموشی کیسے پیدا کی جاتی ہے جس سے معانی پیدا ہوں؟ خاموشی، گویائی کا الٹ ہے نہ اس کا خاتمہ۔ خاموشی وقفہ ہے، ٹھہراؤ ہے، خالی جگہ ہے اور فاصلہ ہے۔ غالب اپنی شاعری میں لفظوں کے بیچ ان سب کا اہتمام کرتے ہیں۔ انھی معروضات کی روشنی میں خاموشی سے متعلق غالب کے اشعار دیکھیے۔

نشوونما ہے اصل سے غالب! فروع کو ۔۔۔ خاموشی ہی سے نکلے ہے، جو بات چاہیے

باغِ خاموشیِ دل سے سخنِ عشق اسد ۔۔۔ نفسِ سوختہ رمزِ چمن ایمائی ہے

زبانِ اہلِ زباں میں ہے مرگ، خاموشی
یہ بات بزم میں روشن ہوئی زبانیِ شمع

گدائے طاقتِ تقریر ہے زباں تجھ سے
کہ خامشی کو ہے پیرایۂ بیاں تجھ سے

خاموشی پر مزید بحث آگے آئے گی۔ اب طلسم۔ غالب کے ذہن میں ایہام اور معنی کی کثرت کا تصور رہا ہوگا، لیکن معنی کو طلسم کہنے کے کچھ دوسرے اسباب بھی تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ لفظ، طلسم اور گنجینے میں تعلق، غالب کی دریافت نہیں۔ عربی کا طلسم، یونانی طلسما سے ماخوذ ہے۔ اس کے مفہوم میں نقش، خاکہ، لفظ شامل ہیں۔ گنجینوں اور دفینوں پر سانپ یا کسی اور جانور کا نقش بنا دیا جاتا تھا، جسے طلسم کہا جاتا تھا۔[۴۴] یہ سمجھا جاتا تھا کہ وہ فرضی سانپ گنجینے کی حفاظت کرے گا۔ ایک خیالی نقش میں اس قدر قوت اور تدبیر تصور کرنا کہ وہ مستقبل کے ممکنہ مہیب ترین خطرات کا رخ پھیر دے گا یا ان کا مقابلہ کر لے گا، طلسم تھا۔ یوں وہ خیالی نقش، ایک نقش سے سوا تھا؛ وہ ایک حقیقی دنیا (دفینے) کو اس پراسرار، تصوراتی دنیا سے جوڑ دیتا تھا جس کے موثر ہونے میں صاحب نقش کو شک نہیں ہوتا تھا، کیوں کہ یہ صاحبِ نقش کے اندر موجود ہوتی تھی۔ غالب سے پہلے میر تقی میر نے طلسم کو عالم کے ہونے نہ ہونے کے معنی میں باندھا تھا۔

سہل مت بوجھ یہ طلسم جہاں
ہر جگہ یاں خیال ہے کچھ اور

عالم کسو حکیم کا باندھا طلسم ہے
کچھ ہو تو اعتبار بھی ہو کائنات کا

غالب کے یہاں طلسم کا لفظ میر کے بجائے، ہندوستان کی فارسی و اردو داستانوں سے آیا ہوا محسوس ہوتا ہے، جن میں طلسم اور اس کے لوازمات بڑی حد تک ہندوستان کی دین ہیں۔ غالب کو داستانوں سے غیر معمولی دل چسپی تھی۔ داستانِ امیر حمزہ، فسانۂ عجائب اور بوستانِ خیال انھیں خاص طور پر پسند تھیں۔ بوستان کے اردو ترجمے حدائق انظار اور گلزار سرور کے دیباچے بھی لکھے تھے۔[۴۵] خود داستان کو ''بزم و رزم اور سحر و طلسم'' کہتے تھے۔[۴۶] بوستانِ خیال کی نویں جلد میں صاحبقراں کے پاس لوحِ طلسم ہے، جس سے وہ ہر اس مشکل پر قابو پاتا ہے یا محفوظ رہتا ہے جو انسان کی عقل، استطاعت اور طاقت سے کہیں بڑی ہے۔ یہاں طلسم کی باقی تفاصیل میں جانے کی گنجائش نہیں، غالب کی شاعری کے تعلق سے بس اتنا کہنا ضروری ہے کہ انھوں نے ایک طرف داستان کے لوحِ طلسم کو شاعری کے طلسم معنی میں منقلب کیا، دوسری طرف ہند مغل جمالیات سے رشتہ قائم کیا۔'' انھوں نے اپنی فنتاسی اور اپنے شعری تجربوں میں داستانیت کو شعوری

اور لاشعوری طور پر جذب کیا ہے۔"[۴۷]

اسی مقام پر یہ ذکر بھی ضروری ہے کہ ہند مغل جمالیات سے غالب نے ایک اور چیز بھی اخذ کی۔ اسے نیم رخی جمالیات کہنا چاہیے۔ غالب کی شاعری کا اہم ترین اختصاص، اس کا مغل منی ایچر مصوری کی مانند نیم رخا ہونا ہے۔ مغلوں کے یہاں "نیم رخی شبیہ سازی مقبول ترین اندازِ مصوری تھا" اور یہ ایرانی سے زیادہ ہندوستانی الاصل تھا۔[۴۸] غزل، منی ایچر مصوری کا شاعرانہ روپ کہی جا سکتی ہے۔ غالب کی شعری تمثالیں ہی نہیں، خود شعر ہی نیم رخا ہے۔ تھوڑا ظاہر اور زیادہ نہاں اور ٹیڑھا۔ لیکن ایک فرق ہے کہ نیم رخی مصورانہ شبیہیں، کسی شخص کی انفرادیت کو پوری طرح نمایاں کرنے سے قاصر محسوس ہوتی ہیں لیکن غالب کی نیم رخی جمالیات، ان کی انفرادیت کو اجاگر کرتی ہے۔ یہ جمالیات، ایک طرف معنی کی کثرت اور دوسری طرف زندگی کے تناقضات کو نمایاں کرنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ نیم رخے شعر اور تیرِ نیم کش، دونوں کا وار کاری ہے۔

داستان کے طلسم کو معنی کے طلسم میں منقلب کرنے کی بڑی وجہ خود طلسم بھی تھا۔ طلسم محض، حیرت و محال سے عبارت نہیں یا محض دل چسپی و تفریح کی چیز نہیں۔ طلسم، آدمی کی ہستی کے تصور کو مکمل کرتا ہے۔ حس، عقل، وجدان اور خواب مل کر آدمی کی ہستی کا احاطہ کرتے ہیں۔ نوآبادیاتی جدیدیت نے برصغیر کے آدمی کو اپنی ہستی کا ادھورا تصور کرنے کا اہتمام کیا۔ حس و عقل کو اہمیت دی، خواب و وجدان و تخیل کو توہمات کا منبع قرار دے کر ہستی کے تصور سے خارج کر دیا۔ محیر العقول باتوں کو غیر عقلی قرار دے کر بدنام کیا گیا اور جن اصناف و علوم میں یہ سب تھا، ان کی ملامت کی گئی۔ اصل یہ ہے کہ طلسم کہیں باہر نہیں، آدمی کے اندر وجود رکھتا ہے۔ طلسم، خواب کی نقل کے سوا کچھ نہیں۔ خواب میں زمان و مکان، علت و معلول کے وہ قوانین معطل ہو جاتے ہیں، جنھیں ہم اپنی بیداری کی زندگی کی اساس بناتے ہیں۔ خواب میں مرے ہوئے جی پڑتے ہیں۔ دور دراز جگہوں پہ رہنے والے ایک پل میں آن ملتے ہیں۔ خواب میں آدمی کے تجربے کی غیر معمولی توسیع ہوتی ہے۔ روزمرہ زندگی میں آدمی کی تنہائی اور گھر میں عدم موجود چیزیں، لوگ، درخت، پہاڑ، صحرا، جنگل، جانور اور وہ مخلوقات جنھیں آنکھ کبھی نہیں دیکھتی، وہ خواب میں آدمی کے آس پاس ہوتے اور اس سے کلام کر رہے ہوتے ہیں۔ نیز خوابوں میں، بہ قول بورخیس، آدمی خود ہی مصنف، خود ہی اداکار اور خود ہی اسٹیج ہوتا ہے۔[۴۹] یعنی اپنی سب حیثیتوں، جہتوں سمیت تخلیقی انداز میں موجود ہوتا ہے۔

خواب ہر آدمی کو یقین دلانے کے لیے کافی ہیں کہ وہ تخلیق کار ہے۔ خوابوں میں آدمی شیطانی و ربانی پہلوؤں سے آشنا ہوتا ہے۔ ان کی زبان علامتی ہوتی ہے۔ طلسم کی زبان بھی علامت

ہے۔اہم بات یہ ہے کہ آرٹ کی زبان بھی علامتی ہے۔خواب، طلسم اور آرٹ کی شعریات میں کچھ زیادہ فرق نہیں۔ غالب کی طلسم میں دل چسپی کا سبب، اس نفسی دنیا کو اپنی شعری کائنات میں باقاعدہ شامل کرنا تھا، جو خواب میں ظاہر ہوتی ہے؛ نیز طلسم کے ذریعے فن کی تخلیق کے سرچشمے تک پہنچنا اور اسے اپنی شاعری میں رواں کرنا تھا۔ خواب، عقلی تجربے کا دوسرا، اوجھل پہلو ہے، اسے شکست دینے والا ہے، مبہم ہے، الجھا ہوا ہے۔ معنی کا طلسم عام معنی کے دوسرے، اوجھل پہلو ہیں، مبہم ہیں؛ سایہ ہے، یعنی ان کی نفی کرتے ہوئے، ان کی توسیع کرتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ طلسم کے بغیر شعر، آرٹ کے درجے کو نہیں پہنچ سکتا۔

داستانی طلسم، واقعہ آفریں ہوا کرتا تھا، غالب نے اسے معنی آفریں بنا دیا۔ معنی آفرینی کا طلسم، ایک نئی قسم کی فنتاسی ہے۔ واقعاتی فنتاسی میں حیرت ہوتی ہے، معنی آفرینی کی فنتاسی میں انفس و آفاق کو کثیر زاویوں سے سمجھنے کے ممکنات ہوتے ہیں۔ داستانوں میں طلسم، ہیرو کی مشکلیں آسان کرتا ہے، معنی آفرینی کا طلسم صغیری و کبیری کائنات کے عقدوں کو آسان بناتا ہے۔ داستانی طلسم، زندگی کی انتہائی مثالی تصویر پیش کرتا ہے؛ بدی کی قوتیں نیکی سے شکست کھاتی ہیں، کائناتی قوتیں مرکزی کردار کی مدد کو دوڑے آتی ہیں۔ غالب کی معنی آفرینی کا طلسم، زندگی کی کوئی مثالی تصویر پیش نہیں کرتا، بلکہ زندگی کے کڑے، تاریک حقائق کے روبرو کرتا ہے، تاہم فن کی جادوئی حیرت کے ساتھ۔ میر صاحب کو جہاں ایسا طلسم نظر آتا تھا جسے سمجھنا آسان نہیں تھا کیوں کہ طلسم کی مانند ہر شے مسلسل بدلتی تھی۔ غالب، عالم کے طلسم کو انسان کے رنج و راحت کے بنیادی تجربے کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ مثلاً یہ اشعار دیکھیے۔

طلسمِ آفرینش حلقۂ یک بزم ماتم ہے	زمانے کے، شب یلدا سے، موئے سر پریشاں ہے

تمام اجزائے عالم، صید دام چشم گریاں ہے	طلسم شش جہت، یک حلقہ گردابِ طوفاں ہے

عالم، طلسمِ شہرِ خموشاں ہے سربسر	یا میں غریب کشور گفت و شنود تھا

پہلے شعر میں آفرینش کو ایسا طلسم کہا ہے، جس سے عالم میں بزم ماتم (بزم کا لفظ بھی داستان سے آیا ہے) برپا ہے۔ یہی مفہوم دوسرے شعر میں آیا ہے۔ غالب مخصوص شوخی کے انداز میں کہتے ہیں کہ عالم کے تمام اجزا، گریہ کر رہے ہیں۔ غالب خود لفظ طلسم کے معنی کو پلٹا رہے ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں جس عالم کا ذکر کرتے ہیں، اس کا طلسم، حیرت نہیں، یک بزم ماتم ہے۔ ان دونوں اشعار میں یہ

بتایا گیا ہے کہ انسان کا دنیا کا تجربہ، دکھ، رنج اور تاریکی کا تجربہ ہے۔ بیسویں صدی کے جدید ادب کا سب سے اہم موضوع یہی تاریکی ہے۔ غالب، انیسویں صدی میں دنیا کا ڈسٹوپیائی تصور پیش کر رہے تھے۔ تیسرے شعر میں پورے عالم کو شہرِ خموشاں کے طلسم میں سر بسر گرفتار دکھایا گیا ہے، کیوں کہ آدمی جو کچھ کہتا ہے، عالم اس کا جواب نہیں دیتا۔ یہ بیگانگی کا مضمون نہیں، دنیا کی انسان کے سلسلے میں لاتعلقی کا مضمون ہے۔ غالب پہلے شاعر ہیں جنھوں نے جدید دنیا میں بشر کے تجربے کو لکھا ہے۔ یہ سمجھنا درست نہیں کہ اس شعر میں غالب کا تخاطب، ان معاصرین سے ہے، جو ان کی شاعری کو مشکل کہہ کر رد کر رہے تھے۔ غالب، عالم یعنی دنیا و کائنات دونوں کی طرف اشارہ کر رہے ہیں۔ غالب کے لیے یہ دنیا، جدید سرمایہ دارانہ دنیا تھی؛ اس میں آدمی منہا ہو رہا تھا؛ اس کے لیے انسان کی سطح پر زندگی بسر کرنا محال ہوتا جا رہا تھا۔ نوآبادیاتی عہد میں گفت و شنود کی ایک ایسی سلطنت وجود میں آ رہی تھی جس میں غالب اور ان کے ہم وطنوں کی زبان کو کوئی سمجھنے والا نہیں تھا۔ اسی تناظر میں غالب کا یہ شعر بھی پڑھیے:

کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دگر سے ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ

گویا ایک دوسرے کے ظاہر سے تو لوگ آگاہ ہیں، مگر باطن سے نہیں۔ کیوں؟ پہلی بات یہ ہے یہ شعر آدمی کے ظاہر و باطن کی تقسیم کو ایک حقیقت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ باطن، ایک الگ عالم ہے جہاں تک کوئی اور نہیں پہنچ سکتا اور یہ ظاہر کے مقابلے میں حقیقی ہے۔ فرد کو ورق ناخواندہ کہنے کا مفہوم ہی یہ ہے کہ اگر باطن کو نہیں پڑھا تو آدمی کو نہیں پڑھا۔ اسی سے دو مزید باتیں واضح ہوتی ہیں۔ ایک یہ کہ باطن کی اپنی زبان ہے، جسے کوئی دوسرا نہیں پڑھ سکتا۔ اس زبان میں سریت، خوف دونوں شامل ہو سکتے ہیں۔ جدید فرد کا اپنے سماج سے بڑا گلہ ہی یہ ہے کہ کوئی اسے سنتا ہے نہ سمجھتا ہے۔ غالب کا جدید فرد بہ یک وقت سماج اور کائنات دونوں سے مخاطب ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کے جدید فرد نے سماج کے آگے اپنا سینہ چاک کیا۔ غالب، آفاق بلکہ عدم سے بھی آگے فرد کی نوا کو لے جاتے ہیں۔ غالب کی جدیدیت، ایک عظیم شاعر کی جدیدیت ہے۔ بیسویں صدی کی جدیدیت، اب تک عظیم شاعر کی راہ دیکھ رہی ہے تو اس کا سبب، اس کے فرد کا محدود تصور ہے۔

آزادگی کا لفظ اب روزمرہ لغت ہی نہیں معاصر ادبی فرہنگ میں بھی شاید ہی استعمال ہوتا ہو۔ ہم فکر و اظہار کی آزادی، حریت پسندی، مزاحمت، بغاوت، انتخاب، انفرادیت جیسے الفاظ بار بار بولتے اور لکھتے ہیں؛ شعوری یا لاشعوری طور پر ہم انھیں مغربی جدیدیت کے دیے گئے معانی میں استعمال کرتے ہیں۔

مغربی جدیدیت کے مطابق: فرد اپنے ارادے، اپنی عقل کی بنیاد پر فیصلے کرنے اور جینے کے ڈھنگ کے انتخاب میں آزاد ہے۔ غالب کی آزادگی چیزے دیگر ہے۔ غالب کی جدیدیت کو آزادگی کے بغیر نہیں سمجھا جا سکتا۔ غالب کے یہاں آزادگی کے ساتھ آزادہ روی اور وارستگی کے الفاظ بھی متبادل کے طور پر ملتے ہیں۔ غالب کی نظر میں آزادگی، آزادی سے زندگی کرنے کا ایک مسلک، مشرب اور ذوق ہے۔ ہند مغل تہذیب میں آزادگی کی قبولیت موجود تھی؛ غالب نے اسے اپنے مزاج ذوق کا حصہ بنایا اور اسے نشوونما دی۔ یہاں تک کہ آزادگی پر غالب کی مہر اور دستخط ثبت ہو گئے۔ غالب کو مہمل گوئی کا طعنہ سننا پڑا، آزادہ روی کا نہیں۔ اہم بات یہ ہے کہ غالب کی آزادہ روی، محض انھیں صاحبِ ذوق شخص کے طور جینے کا موقع نہیں دیتی تھی بلکہ یہ اپنے زمانے کی مقتدرہ کو بھی ہدف پر رکھتی تھی۔

آزادگی کا ذوق ایک طرف ان کی نجی، سماجی، ذہنی و جذباتی زندگی میں ظاہر ہوتا تھا، دوسری طرف انھیں تخلیقِ شعر میں خود اپنی ہستی کو سرچشمہ معنی تصور کرنے اور اس سے وابستہ مشکلات کا سامنا کرنے کے قابل بناتا تھا۔ آزادگی سے ان کی سماجی زندگی میں کشادہ روی، اعلیٰ ظرفی اور وسیع النظری کے رویے پیدا ہوئے۔ ان کے حلقۂ احباب میں ہر مذہب و مسلک کے لوگ شامل تھے۔ لیکن ظاہر ہے، یہ سب مرد تھے؛ انیسویں صدی کی دہلی میں مجلسی زندگی اصل میں مردانہ تھی۔ نجی اور سماجی زندگی میں امتیاز ایک فریب ہے؛ آدمی کی ذہنی زندگی، اس کی سماجی زندگی میں پوری طرح منعکس ہوتی ہے، بلکہ یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ذہنی تصورات، جنھیں آپ اپنا مسلک بنا لیتے ہیں، ان کے اظہار کا میدان سماجی زندگی ہی ہے۔ غالب کے لفظوں میں اگر آپ آزادہ رو ہیں، چیزوں کو اپنی، شخصی نظر سے دیکھنے کا ذوق و مسلک رکھتے ہیں تو آپ یہی حق دوسروں کو بھی دیتے ہیں؛ آپ دوسروں کو یہ حق دیتے ہیں کہ وہ آزادانہ تفکر سے کسی بھی نتیجے پر پہنچیں اور اس کا اظہار کریں، اس سے سماج میں مساوات اور صلحِ کل کا ماحول پیدا ہوتا ہے اور لوگوں کی باہمی عداوتیں ختم ہوتی ہیں۔ تفتہ کے نام خط میں لکھا کہ، ''میں بنی آدم کو، مسلمان ہو یا ہندو یا نصرانی، عزیز رکھتا ہوں اور اپنا بھائی سمجھتا ہوں۔ دوسرا مانے یا نہ مانے۔[۵۰]''

آزادہ رو ہوں اور مرا مسلک ہے صلحِ کل ہرگز کبھی کسی سے عداوت نہیں مجھے

بہ ظاہر یہ شعر ایک اخلاقی تصور کو پیش کرتا ہے اور اپنے اظہار میں راست نظر آتا ہے۔ لیکن اس میں بھی غالب کی نیم رخی جمالیات موجود ہے۔ اس شعر میں کوئی استعارہ و علامت نہیں؛ سب الفاظ سادہ و عام فہم ہیں، لیکن ایک معنوی گرہ کا اہتمام پھر بھی موجود ہے۔ آزادہ رو، ہر بندھن سے

آزاد ہوتا ہے۔ چوں کہ عداوت بھی ایک بندھن ہے، اس لیے انھیں کسی سے عداوت نہیں۔ نیز جہاں افراد آزادہ روی کو ایک مسلک کے طور پر اختیار نہیں کریں گے، وہاں دوسروں کا محاکمہ سماج کی عائد کردہ شناختوں کی روشنی میں کیا جائے گا اور اس سے دشمنیاں پیدا ہوں گی۔ اس طرز فکر کا سہرا صرف غالب کے سر باندھنا مناسب نہیں؛ اردو کی کلاسیکی شاعری میں اس کی نمائندگی کرنے والا رندی کا تصور پہلے سے موجود تھا۔ رندی، زہد کو سب سے زیادہ طنز کا نشانہ بناتی ہے جو آدمی کی آزاد مشربی کا گلا گھونٹتا ہے۔ رند، علائق سے آزاد شخص تھا، خواہ وہ دنیوی ہوں، ذہنی یا جذباتی۔ مثلاً ؎

منعم کے پاس قاقم و سنجاب تھا تو کیا — اس رند کی بھی رات گزر گئی جو عور تھا

(میر تقی میر)

کلاسیکی شاعر، وحدت الوجودی تصوف کی مخصوص تعبیر کے زیرِ اثر کفر کو فخریہ انداز میں پیش کرتا تھا۔ وہ خود کو کافر و رند کہہ کر ان سب سے الگ کر لیتا تھا جو آنکھیں بند کر کے اسی ڈھب سے زندگی جیتے ہیں جو انھیں زمانے اور تقدیر سے ملتی ہے۔ کافر و رند، خیال و نظر کی آزادی اور بے خوفی میں یقین رکھتے تھے۔ وہ زمانے اور اس کی تقلید پرستانہ روشوں کے شوخ نقاد تھے۔ غالب کے یہاں بھی اس نوع کے مضامین ملتے ہیں، لیکن ان کی دھج دوسری ہے اور طرزِ فکر دوسرا ہے۔ غالب جس طرح نجی و سماجی زندگی (سیاسی نہیں، سیاسی تصورات میں وہ مصلحت پسند تھے) میں امتیاز کو فریب جانتے تھے، اسی طرح وہ تخیل و تعقل میں کسی ثنویت کے قائل نہیں تھے۔ غالب کے اکثر نقادان کی شاعری کا مطالعہ، تخیل و تعقل یا وجدان و منطق کی ثنویت کے اسیر ہو کر کرتے ہیں۔ نظم طباطبائی، یوسف حسین خان، خلیفہ عبدالحکیم، یوسف سلیم چشتی خاص طور پر غالب کی شاعری کی تعبیر میں تصوف کو حکم بناتے ہیں۔ قیامِ پاکستان کے بعد جیلانی کامران نے یہی روش اختیار کی۔ جب کہ غالب کو جدید شاعر تصور کرنے والے نقادوں نے ان کے تعقل کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ حالاں کہ غالب چیزوں کو ثنویت کی نظر سے دیکھتے ہی نہیں تھے۔ یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا رندی و زہد یا کفر و دین ثنویت نہیں ہیں، کیوں کہ غالب ایک کی ستائش اور دوسرے پر شوخ انداز میں تنقید کرتے ہیں؟ اس کا جواب یہ ہے کہ غالب کی تنقید، اس ثنویت کو ختم کرنے کی خاطر ہے۔ ان کا مقصود آزادگی ہے۔ یہ اشعار دیکھیے ؎

خوشا رندی و جوش زندہ رود و مشرب عذبش — برلب خشکی چہ میری در سرابستان مذہب ہا

[مے خواری اور موجزن زندہ رود کے طور طریقے کتنے اچھے ہیں۔ تو مذہب کی ان راہوں میں کیوں پیاسا جان دے رہا ہے، جو سرابوں کی طرح ہیں]

جز سخن کفرے و ایمانے کجا است خود سخن از کفر و ایماں می رود

[کفر و ایمان، باتوں کے سوا کہاں موجود ہیں، اور کفر و ایماں سخن ہی سے نکلے ہیں]

کفر و دیں چیست جز آلائش پندار وجود پاک شو پاک کہ ہم کفر تو دین تو شود

[کفر و دین، پندار وجود کی آلائش کے سوا کیا ہیں؟ اس آلائش سے پاک ہو جا تا کہ تیرا کفر بھی ایمان بن جائے]

خوش بود فارغ ز بند کفر و ایماں زیستن حیف کافر مردن و آوخ مسلماں زیستن

[کفر و ایماں کی بندش سے آزاد ہوکر جینا کس قدر لطف انگیز ہے۔ کافر ہوکر مرنے اور مسلماں ہوکر جینے، دونوں پر افسوس]

عیش و غم در دل نمی استد، خوشا آزادگی بادہ و خونابہ یکساں است در غربال ما

[کیسی اچھی بات ہے کہ خوشی اور غم دونوں میرے دل میں نہیں ٹھہرتے۔ میری چھلنی میں شراب اور خون یکساں طور پر بہ جاتے ہیں]

غالب ان لوگوں پر تنقید کرتے ہیں جو اِس لمحے، دسترس میں موجود دنیا، جس کا تجربہ کیا جا سکتا ہے، جس کے رنج و راحت، نفع و ضرر کو محسوس کیا جا سکتا ہے، اسے ترک کر کے کسی دوسری دنیا، خواہ وہ مثالی ہی کیوں نہ ہو، کے لیے جان لڑا دیتے ہیں؛ یعنی وہ لوگ جو زمین پر موجود زندہ رود کو آسمانی جنت پر ترجیح دیتے ہیں۔ غالب، اسی زمین، اسی انسانی بدن، اسی کی آرزوؤں، اسی کے عظیم ترین آدرشوں، اسی کی ناکامیوں، حسرتوں اور اسی انسانی تخیل و تعقل کو اہمیت دیتے ہیں، جو آدمی کو حقیقت میں میسر ہے۔ وہ انکارِ خود کی سب روشوں کا انکار کرتے ہیں۔ غالب خود کو یا زیادہ صحیح معنوں میں انسانی ذات کو ایک ظرف یا container نہیں قرار دیتے۔ وہ انسانی ذات کے لیے غربال کا استعارہ استعمال کرتے ہیں، پیالے کا نہیں۔ پیالے میں جب کوئی شے ڈالی جاتی ہے یا contain کی جاتی ہے تو وہ پیالے میں بھی تبدیلی لاتی ہے، اسے contain کرتی ہے، یا contaminate کرتی ہے۔ مگر غربال میں کوئی شے نہیں ٹھہرتی۔ جس طرح خاموشی میں آواز، لفظ، بیانیے سب منہا ہو جاتے ہیں، اسی طرح چھلنی میں چیزیں مسلسل منہا ہوتی رہتی ہیں، اور وہ چھلنی کو ملوث کرنے میں کامیاب نہیں ہوتیں۔

غالب سے پہلے کلاسیکی شعرا عام طور پر کفر کی ستائش کرتے تھے، (مثلاً میر کا مشہور شعر ہے۔

میر کے دین و مذہب کو اب پوچھتے کیا ہو ان نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

لیکن غالب نے ایک بڑا قدم اٹھایا۔ کفر اور دین، دونوں کو پندارِ وجود کی آلائش کہا۔ دنیا کو

کفر یا دین کی نظر سے، تعقل یا وجدان کی آنکھ سے، سفید و سیاہ کی رو سے، یعنی کسی بھی قطعیت کے ساتھ دیکھنا اور سمجھنا، متکبرانہ رویہ ہے۔ غالب اپنی شاعری میں یہ منکشف کرتے ہیں کہ بہ ظاہر کفر اور دین ایک دوسرے کو بے دخل کرتے ہیں مگر حقیقت میں وہ دونوں ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ کفر بغیر دین کے اور دین بغیر کفر کے اپنے معنی قائم نہیں کر سکتا؛ اس سے ایک دوسرے سے خود کو بچانے اور ایک دوسرے کو مخالف سمت میں مسلسل دھکیلنے کا رویہ پیدا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں دین کے تخیل میں، کفر ایک حقیقی دشمن کے طور پر مسلسل موجود ہے۔

غالب جب یہ کہتے ہیں کہ کفر و ایماں دونوں سخن یعنی زبان، کلام، شاعری میں موجود ہیں تو اسی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ نیز غالب کے مذکورہ شعر کا مدعا یہ محسوس ہوتا ہے کہ کفر و دیں کی جس حقیقت سے ہم انسان واقف ہوتے ہیں یا دوچار ہوتے ہیں، یا جس کے زیر اثر رہتے ہیں، وہ لسانی ہے۔ کچھ حقیقتیں قبل لسانی ہوسکتی ہیں، اور ماورائے لسانی بھی ہوسکتی ہیں، اور ان میں مذہبی تجربے کی حقیقت بھی شامل کی جاسکتی ہے، لیکن غالب ''کفر و دیں کی ثنویت'' کو لسانی حقیقت قرار دیتے ہیں۔ یعنی وہ ایک طرف خارجی، قابل مشاہدہ حقیقت سے مختلف حقیقت ہے، اور دوسری طرف وہ قبل لسانی اور ماورائے لسانی حقیقت سے علیحدہ ہے۔ قبلِ لسانی یا ماورائے لسانی حقیقت، سماج میں اپنے اثبات کی آرزو نہیں رکھتی؛ وہ اپنے ''ہونے'' میں مست ہوتی ہے، اسے خود کو منوانے کی تمنا نہیں ہوتی۔ لیکن لسانی حقیقت سماجی دنیا میں نہ صرف خود کو منوانا چاہتی ہے، اور اس کے لیے وہ سماج میں طاقت کے موجود رشتوں کے نظام کا باقاعدہ حصہ بنتی ہے۔ ہم دیکھتے ہیں کفر و ایماں مسلسل لسانی پیکار میں مبتلا رہتے ہیں؛ کفر و ایماں کی جنگ بڑی حد تک ''لسانی جنگ'' ہوتی ہے؛ دونوں اپنے دلائل کے اظہار کے لیے زبان کا خطیبانہ اور مناظرانہ استعمال کرتے ہیں۔ کفر و دیں کی لسانی پیکار اگرچہ اکثر مابعد الطبیعیاتی دلائل سے کام لیتی ہے، لیکن اس کا ہدف طبیعی دنیا میں طاقت کا حصول یا طاقت کے نظام میں حصہ ہوتا ہے۔ جہاں کلام میں مخاطِب کی شناخت واضح ہوگی، وہاں ''کہنے'' کی صفت پر ''کرنے'' کی ترغیب غالب ہوگی۔

ایک اور چیز بھی ہے جو کفر و دیں کو سخن قرار دیتی ہے۔ جو ثنویت، زبان میں ہے، وہ کفر و دیں میں بھی ہے۔ وہ اس بڑی ثنویت کو سب سے بڑی قید یعنی ذہن و ادراک کی قید سمجھتے تھے۔ لہٰذا یہ ثنویت آزادگی کی راہ میں رکاوٹ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ صاف کہتے ہیں کہ جینے کا اصل لطف کفر و ایماں کی بندش سے آزادی میں ہے۔ واضح رہے کہ وہ کسی خاص مسرت کی نہیں، جینے کی مسرت کی بات کر رہے ہیں۔ آزادی کے ذوق کے ساتھ جینا ہی اصل جینا ہے۔ آج، جب کہ ہم

مشرق و مغرب سے لے کر سائنس و مذہب، عقل وجدان، مذہبی و دنیوی زندگی، کلاسیکیت و جدیدیت تک اور دال و مدلول جیسی ثنویتوں کے اسیر ہیں، ہمارے لیے اس تصور کو سمجھنے میں دقت ہو سکتی ہے کہ ثنویت سے آزاد بھی ہوا جا سکتا ہے اور یہ آزادی کس قدر ضروری ہے۔

غالب کی نظر میں تمام ثنویتیں قید ہیں۔ کفر و ایمان کی مانند غم اور خوشی بھی ثنویت ہے۔ غم اور خوشی ایک دوسرے پر منحصر بھی ہیں اور ایک دوسرے کی نفی کرنے والے اور ایک دوسرے کو بے دخل کرنے والے ہیں۔ خوشی کا نہ ہونا، غم اور غم کا نہ ہونا خوشی ہے۔ ایک کی موجودگی، دوسری کے غیاب پر منحصر ہے۔ واضح رہے کہ دوسرا غیاب میں ہے مگر موجود ہونے کے تمام وسائل کا حامل ہے۔ لہٰذا آدمی کے لیے دونوں قید ہیں۔ غالب غم و خوشی کی اس ثنویت یا قید سے بھی آزاد ہونے کا تصور پیش کرتے ہیں۔

شادی سے گزر کہ غم نہ ہووے ۔۔۔ اردی جو نہ ہو تو دے نہیں ہے

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج ۔۔۔ مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا ۔۔۔ نہ ہوتا گر جدا تن سے تو زانو پر دھرا ہوتا

زندانِ تحمل میں مہمانِ تغافل ہیں ۔۔۔ بے فائدہ یاروں کو فرق غم و شادی ہے

ثنویت سے آزادی کی ایک سے زیادہ صورتیں ممکن ہیں۔ گزشتہ صفحات میں بودھی مفکرین کے لسانی نظریات کا ذکر کیا گیا ہے۔ غالب تک ان کی رسائی، بیدل کے توسط سے ہوئی تھی۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی کتاب غالب: معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات میں صرف شونیتا کا ذکر کیا ہے۔ کچھ اور بودھی لسانی تصورات کی مماثلت بھی غالب کے تصورات سے ملتی ہے۔ بودھی معنیات، زبان کو اضدادی جوڑوں سے آزاد کرتی ہے۔ مثلاً وہ علم کو محض دنیوی اور ورائے دنیوی میں نہیں بانٹتی، بلکہ اسے حقیقی طور پر، فرضیے سے، فکر سے، شہادت سے، مراقبے سے، صوفیانہ تجربے سے، دوسروں سے سن کر اور دوسروں سے بغیر سنے (کسی اور وسیلے سے) حاصل کیے گئے علم میں تقسیم کرتی ہے۔[۵۱] یوں علم ثنویت سے آزاد ہو کر وسیع و بے کنار ہو جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اپنی اصل کو پا لیتا ہے۔ مغربی جدیدیت دیگر تصورات کی مانند، علم کو بھی اس کی ضد سے پہچانتی ہے۔ علم، جہالت کی ضد ہے۔ وہ صرف اسی کو علم قرار دیتی ہے جسے عقلی و مشاہداتی طریقے سے اخذ

کیا گیا ہو؛ باقی سب چیزیں، جن میں یہ طریقہ اختیار نہیں کیا گیا وہ جہالت اور توہم ہیں۔مغربی جدیدیت، سائنسی علم ہی کو تہذیب کی معراج سمجھتی ہے۔اسی کو سائنسیت کہا گیا ہے۔اسی منطق کی رو سے، مغرب چوں کہ سائنسی علم میں ترقی یافتہ ہے، اس لیے تہذیب کی سیڑھی پر سب سے بلندی پر ہے اور وہ سب اقوام (ایشیا/مشرق، افریقا، لاطینی امریکا) جو سائنسی علم کی حامل نہیں، وہ جاہل، پس ماندہ اور غیر مہذب ہیں۔

ہمیں غالب کی جدیدیت میں غالباً بودھی نظریات کے اثر سے ثنویت کے انسداد کی کوشش ملتی ہے۔ بلاشبہ غالب کے یہاں ایسے الفاظ ملتے ہیں جو ایک دوسرے کی ضد ہیں، لیکن غالب ان میں ضد کی بجائے، دوسرے رشتے دیکھتے ہیں۔غالب، اس عام تسلیم شدہ حقیقت سے اختلاف کرتے ہیں کہ چیزیں لازماً ضد سے پہچانی جاتی ہیں؛ چیزوں کی پہچان کچھ دوسری خصوصیات سے بھی ممکن ہے۔ یا چیزوں میں صرف ضد کے نہیں، دوسرے رشتے بھی ہیں۔اپنی اصل میں یہ وہی عمل ہے، جسے ہم پیچھے گردشِ معنی کا نام دے آئے ہیں؛ عام لفظ کو معنی کے طلسم میں بدلنا۔لفظ کو اس کی ضد سے آزاد کرکے، اس کے اطراف کو کھول دیا جاتا ہے۔اب سوال یہ ہے کہ ضد کی بجائے کون سے رشتے ہو سکتے ہیں؟ جس طرح علم کسی ایک حتمی سرچشمے اور کسی واحد طریقے پر منحصر نہیں، اسی طرح اشیا، تصورات، کیفیات اور خیالات کے ''اطراف'' بھی کھلے ہیں؛ وہ ایک طرح سے آزاد ہیں۔کم وبیش ویسے ہی جیسے آزادہ رو شخص، سب لوگوں سے روابط رکھتا ہے اور صلحِ کل کو فروغ دیتا ہے۔ضد کی بجائے غالب جن رشتوں کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں انھیں وسیع مفہوم میں حسنِ تعلیل کا نام دیا جا سکتا ہے۔

مشرقی شعریات نے حسنِ تعلیل کی مدد سے'' کھلے اطراف کی حامل'' ایک منطق دریافت کی تھی، جسے ہمارے نقادوں نے میکانکی بنا کے رکھ دیا یا بھلا دیا۔حسنِ تعلیل کی روایتی تعریف کے مطابق ''ایک چیز کو کسی چیز کی صفت کے لیے علت ٹھہرانا اور دراصل وہ اس کی علت نہ ہو۔[۵۲]'' یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ وہ عام طور پر معلوم علت نہ ہو۔علت، مخفی ہوتی ہے اور مسلسل تجربات یا عقلی تجزیے سے اخذ کی گئی ہوتی ہے۔حسنِ تعلیل کی علت، ظاہر کے مشاہدے سے اخذ کی گئی ہوتی ہے۔ یہ کہنا کہ حسنِ تعلیل کی علت محض حسین یا شاعرانہ ہوتی ہے، اسے محدود کرنا ہے۔شاعر اس کی مدد سے متفرق اشیا و مظاہر میں کچھ گہرے، کم معلوم مگر حیرت زا رشتے دریافت کرتا ہے۔وہ ہمارے اندر اس یقین کو پختہ کرتا ہے کہ بہ ظاہر ایک دوسرے سے مختلف، متفرق، بے تعلق نظر آنے والی اشیا کسی گہرے داخلی رشتے میں بندھی ہیں۔ان میں ہم آہنگی (harmony) ہے۔لیکن ظاہر ہے، اس کا انحصار ایک طرف شاعر کی فنی صلاحیت پر ہے کہ وہ کہاں صرف چونکاتا ہے اور کہاں ایک نئی حقیقت

سامنے لاتا ہے اور دوسری طرف اس کے وجدان پر کہ وہ حسنِ تعلیل کی مدد سے نئے معانی خلق کرتا ہے یا نہیں۔اب غالب کا یہ مشہور شعر دیکھیے۔

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کرنہیں سکتی چمن زنگار ہے آئینہ باد بہاری کا

لطافت و کثافت، ایک دوسرے کی ضد ہیں،لیکن غالب کی نظر میں لطافت و کثافت ایک اور رشتے میں بندھی ہیں۔ لطافت میں کثافت بہ صورت علت شامل ہے۔عام طور پر سمجھا جاتا ہے(مغربی جدیدیت کی رو سے خصوصاً) کہ جہاں لطافت ہوگی، وہاں کثافت نہیں اور جہاں کثافت ہوگی وہاں لطافت کا گزر نہیں؛ ایک، دوسرے سے مسلسل تصادم کی کیفیت میں اور نفی کرنے والی ہے،لیکن غالب یہ کہہ رہے ہیں ان میں سیاہ وسفید کا رشتہ نہیں بلکہ وہ مل کر ایک سرمئی منطقہ خلق کرتی ہیں۔ غالب پہلے ایک بیان یا مفروضہ پیش کرتے ہیں، پھراس کی دلیل (حسنِ تعلیل) لاتے ہیں۔ بادِ بہار کبھی آئینہ نہ بنے اگر چمن بہ طور زنگار موجود نہ ہو۔یہی زنگار، کثافت ہے، اور آئینہ لطافت ہے۔ یہ سب اتنے لطیف پیرائے میں کہا گیا ہے کہ ہمارے ذہن میں ہم آہنگی کا تصور پیدا ہوتا ہے، نفی وتصادم کا نہیں۔اسی نوع کے مزید اشعار دیکھیے۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی ہیولیٰ برق خرمن کا ہے،خونِ گرم دہقاں کا

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر کھلا

ان اشعار میں بھی غالب، پہلے ایک بیان یا مفروضہ پیش کرتے ہیں، پھراس کے حق میں علت لاتے ہیں۔ان سب اشعار میں ایک بات مشترک ہے۔ یہ کہ کوئی لفظ، کوئی خیال، کوئی تصور آہنی دیوار نہیں رکھتا۔تعمیر میں خرابی، خرمن ہی میں بجلی، عشق میں الفتِ ہستی، عبادت میں افسوس، گور میں حسنِ محبوب کا خیال شامل ہے۔جنھیں ہم تضادات کہتے ہیں، وہ ایک دوسرے کی نفی کرنے والے ہوتے ہیں، غالب انھیں نہ صرف ایک جگہ لے آتے ہیں، بلکہ ایک ایسا سرمئی منطقہ خلق کرتے ہیں جہاں دونوں کی خصوصیات پہلو بہ پہلو موجود ہوتی ہیں۔ غالب سے پہلے عشق کی معراج، عشق میں خاموشی سے جان دے دینا تھا۔ غالب کا جدیدیت پسند ذہن ایک طرف سراپا رہن عشق کا تصور باندھتا ہے اور دوسری طرف ہستی کی محبت کو ناگزیر کہتا ہے۔ آدمی میں عشقِ محبوب اور عشقِ ذات دونوں بہ یک وقت اور شدت کے ساتھ موجود ہو سکتے ہیں۔عشق، برق کی مانند سب کچھ جلا دیتا ہے،

لیکن اس پر پہلوں کی مانند خوشی نہیں، افسوس ہے۔

غالب ماضی کے سب مشہور عشاق پر شوخ تنقید بھی کرتے ہیں۔ فرہاد کے جان دینے کو خسرو کی عشرت گاہ کی مزدوری کہتے ہیں اور اس لیے اس کی نیک نامی کو قبول کرنے پر تیار نہیں۔ اسی طرح تیشے سے اپنی جان لینے پر بھی اسے طعنہ دیتے ہیں کہ وہ رسوم کا پابند تھا۔

عشق و مزدورِی عشرت گہہ خسرو، کیا خوب! ہم کو تسلیم نکونامی فرہاد نہیں

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن، اسد سرگشتۂ خمار رسوم و قیود تھا

منصور کے اناالحق کے نعرے پر بھی سوال قائم کرتے ہیں اور ان کی مانند اس نوع کے اعلان کو تنگ ظرفی کہتے ہیں۔

قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور نہیں

غور کریں تو غالب کی ان عشاق پر تنقید یہ ہے کہ ان میں آگہی اور ضبط کا فقدان تھا۔ فرہاد میں آگہی نہیں تھی اور منصور میں ضبط نہیں۔ تنقید کا ایک سبب، اپنی ذہنی دنیا میں کسی بھی پدری شبیہ کو قائدانہ کردار دینے سے انکار بھی تھا۔ وہ اپنی ہستی ہی کی آگہی و غفلت کے قائل تھے۔ علاوہ ازیں غالب کی نظر میں زندگی تضادات سے مملو ہے؛ ان تضادات کی آگہی اور آگہی کے پیدا کردہ آشوب پر ضبط کر کے جینا ہی اصل کارنامہ ہے۔ غالب زندگی کو اس قدر عظیم نعمت سمجھتے ہیں کہ کوئی مقصد اس سے بڑا نہیں ہوسکتا۔ ایک شعر میں تو اپنا یہ مسلک کھل کر بیان کر دیا ہے۔ پوری عمر کی عبادت بھی زندگی کے مٹنے کے غم کا مداوا نہیں کر سکتی۔ اس شعر میں جدید شعور کے حامل انسان کی روح کھنچ کر آ گئی ہے۔ چند روزہ فرصتِ ہستی کا ختم ہونا، ایک ایسا انسانی غم ہے جس کا سابقہ دیوتاؤں کو نہیں پڑتا۔ اسی سبب سے آدمی اور آسمانی دیوتاؤں کے تجربے، دانائی اور اخلاقیات میں فرق پیدا ہوتا ہے۔ یہ جرأت، غالب ہی کر سکتا تھا۔

مٹتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی عمر عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

زندگی سے ثنویت کو ختم کرنے کی ایک دوسری صورت یہ ہے کہ غم و خوشی جیسے جذبوں میں سے کسی ایک سے حتمی وابستگی نہ ہو۔ غالب، غم یا خوشی کے جذبوں کی نفی نہیں کرتے، نہ انھیں واہمہ خیال کرتے ہیں۔ غالب جانتے تھے کہ غم نہ صرف جاں کو گھلا دینے والا ہے، بلکہ غمِ عشق اگر نہیں ہو گا تو غمِ روزگار ہو گا۔ نیز وہ قیدِ حیات اور بندِ غم، دونوں کو ایک کہتے تھے۔ اس کے باوجود انھیں آزادگی عزیز تھی۔ غم کا ہونا، اس کے جاں سوز ہونے کا عرفان بھی انھیں بنیادی طور پر غم پسند شاعر نہیں بناتا۔ وہ یہ تسلیم کرنے کے باوجود کہ

کیوں گردش مدام سے گھبرا نہ جائے دل　　انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

غم سے حتمی وابستگی کو زندگی کش قرار دیتے محسوس ہوتے ہیں؛ غم یا خوشی سے حتمی وابستگی، ہستی کے دوسرے امکانات سے روگردانی سکھاتی ہے۔ نیز ان کے آزادی کے ذوق کا تقاضا تھا کہ غم ہو کہ خوشی، ان سے وابستگی اپنے اختیار میں ہو۔ یہ شعر دیکھیے

غم نہیں ہوتا ہے آزادوں کو بیش از یک نفس　　برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

گویا آزادہ رو، (تقدیر، فطرت کے دیے گئے) غم سے آزاد نہیں ہیں مگر غم کے دائم ہونے سے آزاد ہیں۔ ایک سانس کے آنے میں جتنا وقفہ ہوتا ہے، بس اتنی ہی دیر کو ان کے ماتم خانے کی شمع روشن رہتی ہے۔ برق، سانس بھر کے وقفے کے لیے چمکتی ہے۔ بس، آزادوں کی یہی رسم عزاداری ہے۔ غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ کم وبیش ہر جگہ معنی کی گردش کا اہتمام کرتے ہیں۔ دیکھیے، غالب نے برق سے کیا کیا معنی نکالے ہیں؟ برق، آگ کی جلالی صفت کی نمائندہ ہے۔ مثلاً یہ روشن نہیں کرتی، چندھیا دیتی ہے اور دہشت انگیز طریقے سے جلا ڈالتی ہے۔ بعض شارحین کا خیال ہے کہ برق سے ماتم خانے کی شمع کو آگ دکھائی جاتی ہے اور وہ ماتم خانے یعنی گھر ہی کو پھونک ڈالتی ہے۔ بعض کے نزدیک برق ہی شمع ہے۔ یعنی شمع تو روشن کی جاتی ہے مگر وہ عام شمع نہیں، برق ہے۔ یہ برق کہاں سے آتی ہے؟ کیا یہ محض شاعر کے کائنات میں تصرف کا ایک تخیلی پہلو ہے یا وہ برق کو استعارتاً استعمال کر رہا ہے؟ اس کا جواب آزادگی میں ہے۔ آزاد ہونے کا مطلب یہ ہے کہ کوئی شے، تصور، خیال، آدمی، نظریہ آدمی پر حکمرانی نہ کرے۔ جب کوئی شخص غم یا خوشی کے زیرِ اثر دیر تک رہتا ہے تو وہ آزاد نہیں۔ ایک اس لیے کہ غم اور خوشی اس پر حاکم ہو گئے ہیں؛ دو یہ کہ آدمی ہستی کی بنیادی سچائی سے دور ہو گیا ہے۔ ہر شے، وقتی، عارضی اور فنا پذیر ہے، یہ بنیادی سچائی ہے۔ آزاد شخص اپنے اندر ہر شے کے عارضی، وقتی، فنا پذیر ہونے کا یقین رکھتا ہے۔

لہٰذا یہ فلسفۂ حیات ہی برق ہے۔ یہی ماتم خانے کی شمع ہے۔ آزادگی، انحصار کا خاتمہ کرتی ہے۔ دنیا اور دوسروں پر انحصار وہی کرتا ہے جس میں پیدا اور خلق کرنے کی صلاحیت و ہمت نہ ہو۔ غالب کے پاس خلق کرنے کی صلاحیت بھی ہے اور اس کے اظہار کی جرأت بھی۔ اس لیے غالب کہتے ہیں کہ دہر سے کچھ حاصل نہ کیجیے، چاہے وہ عبرت ہی کیوں نہ ہو۔ عبرت بھی آدمی خود اپنی غلطی اور اس کی سزا خود بھوگ کر حاصل کرے۔

ہنگامۂ زبونیِ ہمت ہے انفعال　　حاصل نہ کیجے، دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو

ایک اہم ترین بات یہ بھی ہے کہ غالب آزادگی کو غلامی کے مقابل نہیں، بیگانگی کے مقابل

رکھتے ہیں۔ وہ واضح کرتے ہیں کہ ان کی آزادگی کا تصور خلق خدا سے بیگانہ ہونے کا بہانہ نہیں۔ ان کی انفرادیت، دوسرے انسانوں سے اجنبی و بے تعلق ہونے کی شرط عائد نہیں کرتی ہے

وارستگی، بہانہ بیگانگی نہیں اپنے سے کر، نہ غیر سے وحشت ہی کیوں نہ ہو

وہ یہ تو مانتے محسوس ہوتے ہیں کہ بیگانگی وجود رکھتی ہے، لیکن وہ کہتے ہیں کہ اگر کبھی وحشت کا خیال آئے بھی تو خود سے وحشت کرنی چاہیے۔ آخر آدمی بجائے خود ایک محشر خیال ہے۔

غالب کے یہاں آزادگی کے تصور کی ایک جہت اور بھی ہے۔ خود زبان ہی سے آزادی۔ یعنی قبل لسانی یا ماورائے لسانی منطقے میں قدم رکھنا۔ غالب، بیدل کی مانند خاموشی کو اہمیت دیتے ہیں۔ اس موضوع پر گفتگو ہم پہلے کر آئے ہیں۔ یہاں چند مزید باتیں کہنا ضروری ہیں۔ مثلاً یہ کہ خاموشی، زبان کا اوّل و آخر ہے؛ زبان کی حد، خاموشی سے شروع ہوتی اور خاموشی پر ختم ہوتی ہے۔ واضح رہے کہ خاموشی، زبان کا خاتمہ نہیں؛ صرف اس مفہوم میں نہیں کہ خود خاموشی کی اپنی زبان ہے، بلکہ یہ کہ خاموشی کے اندر زبان کا بیج موجود ہے اور زبان کے اندر خاموشی سرایت کیے ہوئے ہے۔ مثلاً اپنے مشہور شعر ؎

گر خامشی سے فائدہ اخفائے حال ہے خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

میں خاموشی اور سخن کے اسی تعلق کو پیش کیا گیا ہے۔ اگر خاموشی سے آدمی کا حال، چھپا رہتا ہے تو میں خوش ہوں کہ کوئی میری بات سمجھنے والا نہیں، اس لیے میرا حال چھپا ہوا ہے۔

اسی مقام پر ہم غالب کی جدیدیت کے اہم امتیاز کو بھی سمجھ سکتے ہیں۔ بہ ظاہر زبان کی بجائے خاموشی کی آرزو کرنا، فرار محسوس ہوتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ فرار پیچھے، یا دائیں بائیں جانے کا نام ہے، جب کہ سخن سے خاموشی کی طرف جانا، عمودی سفر ہے۔ عمودی سفر گہرائی میں بھی ہو سکتا ہے، اور بلندی کی طرف بھی۔ یہ دونوں سفر ایک مرحلے سے فرار نہیں، بلکہ اسے طے کرنے اور پھر ترک کرنے کی خاطر ہوتے ہیں، تا کہ کسی نئے مرحلے میں داخل ہوا جا سکے۔ یہ خصوصیات خاموشی میں ہیں۔ غالب کے یہاں خاموشی، آواز و لفظ یعنی لسانی منطقے سے، قبل لسانی یا ورائے لسانی منطقے میں قدم رکھنے کا نام ہے۔ یہ مفہوم غالب کے اور اشعار میں بھی ظاہر ہوا ہے ؎

گو حوصلہ پا مردِ تغافل نہیں لیکن خاموشیِ عاشق گلۂ کم سخنی ہے

زباں سے عرض تمنائے خامشی معلوم مگر وہ خانہ برانداز گفتگو جانے

رہن خاموشی میں ہے آرائشِ بزمِ وصال
ہے پرِ پروازِ رنگِ رفتۂ خوں، گفتگو

جیسا کہ ان اشعار سے واضح ہے کہ خاموشی عبارت ہے، آواز و لفظ کے تکلم کے ترک سے، مگر معنی سے نہیں۔ آواز و لفظ و سخن میں بھی معنی ہوتے ہیں، مگر وہ معنی آدمی کو مصروف و مبتلا رکھتے ہیں، آزادی نہیں دیتے۔ غالب کی جدیدیت میں آزادی عبارت ہے معنی کی تخلیق مسلسل سے اور معنی کی مسلسل گردش سے۔ خاموشی، معنی کی آزادانہ تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ سخن، ثنویت میں جکڑا ہے، یعنی ایک معنی کے استقرار کے لیے دوسرے لفظ کے معنی کو بے دخل و بے توقیر کرنا ضروری قرار دیتا ہے، اور یوں اس بے دخل ہونے والے معنی کو جواز فراہم کرتا ہے کہ وہ اسے بے دخل و بے توقیر کرے۔ ہر طرح کی بے دخلیت، نہ صرف پہلی حالت کی طرف واپسی کے سفر کا محرک ہوتی ہے، بلکہ واپسی کے سفر کو اس کی ہستی کی سب سے بڑی آرزو ٹھہراتی ہے۔ لسانی اور حقیقی جنگوں کا باعث عام طور پر یہی ثنویت رہی ہے۔ نوآبادیاتی جدیدیت کی اساس بھی مشرق و مغرب، مذہب و سائنس کی ثنویت ہے۔

خاموشی کو معنی کی تخلیق کا سرچشمہ بنانا، ایک طرح کی رومانویت اور مابعد الطبیعیات کی توثیق محسوس ہوتا ہے، اور بجا طور پر محسوس ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم اس مابعد الطبیعیات کے بغیر غالب کی جدیدیت کا مفہوم سمجھ ہی نہیں سکتے۔ واضح رہے کہ یہ ''مابعد الطبیعیات'' نہیں، ''ایک طرح کی مابعد الطبیعیات'' ہے، یعنی جو مخصوص ہے، اور محدود ہے۔ کانٹ کے مطابق، ''مابعد الطبیعیات ایک ایسے علم کا نام ہے جو رموز سے دست بردار ہونے کا مدعی ہے۔''[۵۳] رموز سے مراد وہ مثالیں ہیں، جو کسی شے کی تحلیل میں کام آتی ہیں، اور یہ سب مثالیں مکان اور زمان میں ہیں۔ مابعد الطبیعیات، جس علم کی جستجو کرتی ہے، وہ مطلق کا علم ہے، تحلیل کا نہیں۔ کانٹ کے بہ قول چوں کہ ہر علم میں مکان اور زمان ہیں، جو کانٹ کے مطابق ذہنی سانچے ہیں، اور موضوعی ہیں، اس لیے مابعد الطبیعیات کا مطلق علم ممکن نہیں۔ اس پر علامہ اقبال کی تنقید کا یہ نکتہ بہ طور خاص اہم ہے کہ کانٹ تجربے کی عام سطح کی بات کرتا ہے، جب کہ تجربے کی دوسری سطحیں بھی موجود ہیں۔ ہم غالب کی خاموشی کے ضمن میں جس ''ایک طرح کی مابعد الطبیعیات'' کی نشان دہی کرنا چاہتے ہیں، وہ سخن اور اس کی ثنویت سے آگے اور مختلف تجربے کی سطح ہے، اور جہاں ثنویت میں الجھا لفظ منہا ہوتا ہے، معنی نہیں۔ غالب اشیا کی اصل کو خود اپنی آگہی سے سمجھنا چاہتے ہیں۔

چوں کہ کوئی معنی، لفظ کے بغیر ممکن نہیں، اس لیے خاموشی خود ایک زبان بنتی ہے، مختلف طرح

کی زبان، جو باہر کی زبان کا تکملہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ دراصل خاموشی، باہر کی زبان کو ختم نہیں کرتی، اس کے اس تحکم اور اجارے کا خاتمہ کرتی ہے جو فرد سے معنی سازی کی بنیادی آزادی چھین لیتا ہے۔ زبان کا تحکم و اجارہ، اس کی ثنویت اور روزمرہ تکرار سے قائم ہوتا ہے، اور یہ ایک طرف آدمی کی اس کوشش میں رکاوٹ بنتا ہے، جو وہ اپنی ہستی کے ''اصلی و بنیادی معنی'' (یعنی ایک طرح کی مابعد الطبیعیات) تک پہنچنے کے لیے ہوتی ہے، اور دوسری طرف یہ تحکم و اجارہ، آرٹ و شاعری کی تخلیق میں مزاحم ہوتا ہے۔ غالب کی جدیدیت کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ ہستی کے ''اصلی و بنیادی معنی'' تک رسائی کے ''ایک طرح کے مابعد الطبیعیاتی عمل'' کو آرٹ کی تخلیق کے طبعی عمل میں بدل دیتی ہے۔ اس طرح غالب کی جدیدیت، ایک طرف انسانی ہستی کی عظیم ترین جدوجہد کی علامت بنتی ہے، اور دوسری طرف اس جدوجہد کا کوئی مفہوم آرٹ کے بغیر ممکن نہیں ہوتا۔ ہم دیکھتے ہیں کہ انیسویں اور بیسویں صدی کی جدید اردو شاعری میں، انسانی ہستی کی یہ عظیم ترین جدوجہد، قومی و سماجی جدوجہد سے بدل جاتی ہے۔ واضح رہے کہ غالب کے یہاں ہستی کا ''اصلی و بنیادی معنی'' خود ہستی ہی کے اندر تلاش کیا جاتا ہے؛ ہستی اپنا معنی، اپنے اندر تلاش کرتی ہے۔ ہستی اپنے معنی کو سہارنے کی صلاحیت رکھتی ہے ؎

اپنی ہستی ہی سے ہو، جو کچھ ہو　　　آگہی گر نہیں، غفلت ہی سہی

مری ہستی، فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے　　　جسے کہتے ہیں نالہ، وہ اسی عالم کا عنقا ہے

شکر سمجھو اسے یا کوئی شکایت سمجھو　　　اپنی ہستی سے ہوں بےزار، کہوں یا نہ کہوں

غالب کی خاموشی کے سلسلے میں ایک آدھ بات مزید کہنے کی ضرورت ہے!

خاموشی، باہر کی زبان کی اس خصوصیت کو خاموش کرنے کا بھی نام ہے، جو سماجی بیانیوں، کفر و ایمان کے کلامیوں میں بری طرح ملوث ہوتی ہے، اور آدمی کو ایک قابلِ صَرف شے بناتی ہے۔ اس لیے خاموشی کے منطقے میں داخل ہونا، اپنی ذات وہستی کے معنی کو اپنی نظر سے طے کرنے کا دوسرا نام ہے۔ یوں دیکھیے تو خاموشی کا ہدف خود آدمی نہیں، باہر کی زبان (کی مخصوص حالت) ہے۔ یہ اس غلاف کو اتار پھینکتی ہے جو ثنویت میں ڈوبی زبان نے اشیا پر ڈال رکھا ہے۔ لہٰذا غالب کی ''خاموشی کی مابعد الطبیعیات''، ''زبان کی طبیعیات'' میں فرد کے دخل وتصرف سے عبارت ہے۔ غالب کے یہاں یہ دخل وتصرف دوطرفہ ہے۔ اسے سخن میں خاموشی، اور خاموشی کے سخن کا نام بھی دیا جا سکتا

ہے۔ مغرب کے زیر اثر رائج ہونے والی جدیدیت میں ''خاموشی کی مابعد الطبیعیات'' کی گنجائش نہیں۔ جو کچھ ہے، صرف و محض ''زبان کی طبیعیات'' ہے۔ خود بیسویں صدی کی اردو شاعری میں جس جدیدیت کا ظہور ہوا، وہ ''زبان کی طبیعیات'' میں ظاہر ہوتی ہے، یعنی سماج میں رائج ہونے والے ان قومی بیانیوں سے تعرض کرتی ہے، جو ایک طرح سے غالب کے کفر ودیں کے اس بیانیے کا نیا جنم کہے جا سکتے ہیں، جنھیں غالب نے خاموش کرانے کی سعی کی۔ اس ضمن میں غالب کا یہ شعر ہی کافی ہے، جس میں وہ ایک ایسے موحد کا تصور پیش کرتے ہیں، جو ملتوں یعنی مذہبی، مسلکی، قومی، وطنی فرقوں سے وابستہ ان رسوم کو مٹانے میں ایمان رکھتا ہے جو ان ملتوں کو جداگانہ شناخت دیتی ہیں

ہم موحد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم　　　ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

غالب جس آزادی کی طلب رکھتے ہیں، وہ اس سوال کی آزادی بھی ہے جس کے بغیر انسان اپنی ہستی کے معنی تک پوری طرح اور براہِ راست نہیں پہنچ سکتا۔ غالب کی جدیدیت کا ایک بنیادی سوال یہ ہے کہ کیا اس دنیا کے معنی کو طے کرنے کا اختیار کسی ایسے مقتدرہ کو ہے، جو اس دنیا کا باقاعدہ حصہ نہیں؟ نچلی، زیریں دنیا کی روح تک رسائی جس بالائی دنیا کو نہ ہو، وہ نچلی دنیا کے معاملات میں دخیل ہونے کا اختیار رکھتی ہے؟ ''میں'' کے اسرار کا عرفان ''وہ'' کس قدر حاصل کر سکتا ہے؟ ''وہ'' کسی بھی مقتدرہ کی نمائندگی کر سکتا ہے۔ یہ سوالات بہ یک وقت طبیعی اور مابعد الطبیعی جہات رکھتے ہیں، یعنی یہ ہر طرح کے زمینی و آسمانی مقتدرہ کو مخاطب کرتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ غالب دنیوی وورائے دنیوی مقتدرہ کے آگے انسانی ہستی کا استغاثہ پیش کرتے ہیں۔ اس استغاثے کا اہم نکتہ اس فرق کو اجاگر کرنا ہے جو ''انسانی تجربے'' (زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب) اور انسان سے متعلق قائم اور وضع کیے گئے مقتدرہ کے تصوارت میں ہے، اور جسے انسان، اپنی بشری حدوں کو محسوس کرنے کے نتیجے میں گرفت میں لیتا ہے۔ فنا اور اس سے وابستہ جذبات جیسے خوفِ مرگ، خواہشِ مرگ، ہمیشہ جینے کا لالچ، اپنی مٹی سے جدا ہونے کا خوف آسا اضطراب، اپنے پیاروں سے بچھڑنے کا غم، اپنے شعور کے خاتمے کے خیال سے لاحق ہونے والی تشویش وغیرہ سب انسانی تجربے ہیں (جنھیں وجودیت کے اس فلسفے میں خاص طور پر جگہ ملی، جو بیسویں صدی کی جدیدیت کا اہم حصہ ہے)، جن سے آدمی اپنی بشری حدوں، اپنی حسیات کی حدوں اور اپنی برداشت کی حدوں کا علم حاصل کرتا ہے، یا اس علم سے خوف کھاتا ہے۔ وہ اپنے علم اور تجربے سے حاصل کردہ مفہوم کو اُس معنی کے مقابل رکھتا ہے، جسے مقتدرہ نے انھی انسانی تجربوں کے ضمن میں وضع کیا ہے تو دونوں میں فرق محسوس کرتا ہے۔ اس فرق کو محسوس کرنا اور اس کا اظہار کرنا، انسانی زندگی

کا سب سے نازک لمحہ ہے،تلوار کی دھار پر ایستادہ ہونے سے بھی نازک اور آزمائش بھرا لمحہ! ایک عظیم مقتدرہ کے قائم کردہ معنی سے جو شکوہ، عظمت، ترغیب آمیز دہشت وابستہ ہوتی ہے، اس کے حصار سے آزاد ہونا، یعنی اس میں انسانی ہستی کی بلند ترین آرزو بننے کا جو جادو ہوتا ہے، اس سے باہر آنا آسان نہیں؛ دنیا کے متعدد عظیم لوگوں کی عظمت اسی جادو کے زیر اثر آنے کا نتیجہ ہے۔ اس جادو سے باہر آنے کی ایک سے زیادہ صورتیں ہوسکتی ہیں۔ غالب کے یہاں کہیں شوخ مگر گہرے مطالب کوتحریک دیتا استفہام ہے، کہیں پیراڈاکس میں لپٹا انکار ہے جسے سمجھنا سہل نہیں، اور کہیں انسانی ہستی کے اس بلند ترین تجربے کو دلیل بنایا گیا ہے، جس کی بلندی کا تصور بھی انسانی ہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جس جرأت کے ساتھ، ہستی سے جس گہری مگر تشویش بھری وابستگی کے ساتھ، غالب نے یہ سوالات اٹھائے ہیں اور ان سوالات کو آرٹ کی عظیم جستجو بنا دیا ہے، اس کی کوئی مثال کم از کم اردو میں نہیں ملتی۔ یہ سوالات غالب کے یہاں کئی طرح کے شوخ پیرایوں میں ظاہر ہوئے ہیں۔ یہ چند اردو اشعار ملاحظہ کیجیے:

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا — یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں! — سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

ہوں منحرف نہ کیوں رہ، رسمِ ثواب سے — ٹیڑھا لگا ہے قط، قلمِ سرنوشت کو

ہنگامہ زبونی ہمت ہے، انفعال — حاصل نہ کیجے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو
مُتا ہے فوتِ فرصتِ ہستی کا غم کوئی — عمرِ عزیز صرفِ عبادت ہی کیوں نہ ہو

دیتے ہیں جنت حیات دہر کے بدلے — نشہ باندازۂ خمار نہیں ہے

سنتے ہیں جو بہشت کی تعریف، سب درست — لیکن خدا کرے، وہ ترا جلوہ گاہ ہو

وہ چیز، جس کے لیے ہم کو ہو بہشت عزیز — سوائے بادۂ گل فامِ مشک بو کیا ہے؟

کیوں نہ فردوس میں دوزخ کو ملا لیں یارب　　سیر کے واسطے تھوڑی سی جگہ اور سہی

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی　　بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

غالب کی یہ شوخ تنقید، صدمہ زا ہے۔ ان سب اشعار میں ایک بات مشترک ہے: آدمی اپنے متعلق وضع کردہ تصورات کا محاکمہ، خود اپنے تجربے کی مدد سے کرتا ہے۔ اسے اپنے تجربے کو، عظیم ترین تصورات کے لیے میزان بنانے میں عار نہیں ہے۔ وہاں یہ سمجھا گیا کہ اسے دو جہان کافی ہیں، یہاں یہ عالم ہے کہ دونوں جہان پہلے قدم پہ کم پڑنے لگتے ہیں، لیکن ہمیں مزید مانگتے ہوئے شرم آتی ہے۔ اس شعر میں مضمر کچھ ایسے سوالات ہیں، جنھیں بہت سوں کو سننے کی تاب بھی نہیں ہو گی۔ مثلاً یہی کہ آخر آدمی کو خدا سے مانگتے ہوئے کیوں شرم محسوس ہوتی ہے؟ شرم کا کتنا تعلق خودی اور عزتِ نفس سے ہے؟ پھر دو جہان آدمی کو کیوں کم پڑنے لگے؟ کیا مخلوق کا تخیل، اپنے خالق کے تخیل سے بڑا ہو سکتا ہے؟ اسی نوع کے سوالات، دوسرے اشعار میں بھی ہیں۔ آدمی جس سوزِ غم ہائے نہانی کا تجربہ کرتا ہے، وہ آدمی ہی سے مخصوص ہے اور وہی بتا سکتا ہے کہ اس سربستہ غم کی تپش کیا ہے اور دوزخ کی جس گرمی کو، تپش کی انتہا بنا کر پیش کیا جاتا ہے، وہ اس کے مقابلے میں ہیچ ہے۔ ہمارے شارحین ایسے اشعار کے معنی سے بچنے کی کیا کیا تدبیریں کرتے ہیں! فرماتے ہیں ''ہم نے اپنے دل میں دنیا داری کے جو غم پال رکھے ہیں اور جن کا دوسروں کو علم بھی نہیں، وہ ہمارے لیے آتشِ دوزخ سے کچھ زیادہ ہے۔'' اسی پر بس نہیں۔ آگے فرماتے ہیں۔ ''اس شعر میں یہ اشارہ ہے کہ جب تک دنیا داری کی محبت دل میں سرد نہ ہو گی، آتش دوزخ سے بچنا محال ہے۔''[۵۴] لاحول ولا، اسی موقع کے لیے پڑھتے ہیں۔ اس شعر میں سربستہ غموں کے سوز کو آتشِ دوزخ کے مقابلے میں زیادہ شدید ہی نہیں کہا گیا، بلکہ مختلف بھی کہا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں ''اور ہے'' پر غور کیجیے۔ یہ لطیف اشارہ بھی ہے کہ جب آدمی اپنے نہاں دکھوں کے ساتھ جینے پر مجبور ہے تو پھر اس کے لیے دوزخ کی آگ کا خوف کیوں رکھا گیا ہے۔ یہ بات دُہرانا معیوب نہیں ہے کہ غالب انسانی ہستی کا استغاثہ، اپنے خالق کے آگے رکھتے ہیں۔ دیانت داری کا تقاضا تھا کہ وہ یہ استغاثہ خالص انسانی لہجے اور پیرائے میں پیش کرتے۔

غالب کے اکثر شارحین، ان اشعار کی من مانی تشریح کرتے ہیں۔ اس میں غالب کی جدیدیت کے پر کترنے کی سعی صاف دکھائی دیتی ہے۔ شارحین کہیں ایسے اشعار کو ''مرزا کی شوخی'' کے ترجمان کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں اور کہیں تصوف سے کام چلاتے ہیں۔ بعض اوقات خاصی

مضحکہ خیز صورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ اوپر درج اشعار میں آخری شعر کی شرح میں طباطبائی نے کہا ''وہ'' کا اشارہ غرورِ حسن کی طرف ہے۔ حالی نے ''وہ'' سے شاعر کی اپنی بندگی مراد لیا، یعنی کیا میری بندگی نمرود کی خدائی تھی کہ اس سے مجھے سوائے نقصان کے کچھ نہ ملا۔ حالی نے اس شعر میں غالب کی جدت تلاش کی ہے۔ حالی کے مطابق، اپنی بندگی کو نمرود کی خدائی کہنا، بالکل نئی بات ہے۔ ناطقہ سربگریباں ہے اسے کیا کہیے! غالب کی جدیدیت کی تاب، ہمارے شارحین کی اخلاقی وقومی حس نہیں لا پاتی۔ وہ شعر کی منشا کو اپنے اخلاقی تصور کی بھینٹ چڑھا دینے میں حرج نہیں سمجھتے۔ نقاد کو بہ طور شخص اپنے اخلاقی تصورات رکھنے کا حق ہے، لیکن خود تنقید کی بھی اخلاقیات ہے، جو متن کی دیانت دارانہ تعبیر سے عبارت ہے، خواہ اس تعبیر سے نقاد کی اخلاقی حس متصادم ہی کیوں نہ ہو۔ آسی نے لکھا ہے کہ ''وہ'' سے مراد خدا ہے، جس کی عبادت کی مگر بھلا نہیں ہوا۔ آسی سے بھی چوک ہوگئی۔ بیخود، حسرت اور پرتو روہیلہ بھی حالی کا ساتھ دیتے ہیں۔[۵۵] یہ شعر خدا سے متعلق نہیں، سفید خداوندوں سے متعلق ہے۔ اس پر بحث آگے دیکھیے۔

غالب کے یہاں تصوف اخذ کرنے کی عادت ہمارے نقادوں کو اس قدر ہے کہ جہاں غالب خود کہیں کہ انھوں نے شعر میں جنون کا مضمون پیش کیا ہے، ہمارے نقاد غالب سے اختلاف کرتے ہوئے، تصوف اخذ کر لیتے ہیں۔ اس کی مثال غالب کا یہ شعر ہے:

یک الف بیش نہیں صیقلِ آئینہ ہنوز چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

اس شعر کو غالب نے جنوں کا شعر کہا کہ جس طرح فولادی آئینے کو صیقل کیا جاتا ہے اور اس دوران میں اس پر الف کی مانند لکیر پڑ جاتی ہے، وہ کم عمری سے جنوں کی مشق کر رہے ہیں مگر ابھی اس میں کمال کو نہیں پہنچے۔ ابھی تک صیقل کیے جا رہے ہیں۔ اثر لکھنوی، شاداں بلگرامی، احمد حسن شوکت اور پرتو روہیلہ سب نے آئینہ دل کو صیقل کر کے تزکیے کی منزل کو سر کرنا قرار دیا ہے۔[۵۶] بلاشبہ غالب کے اشعار خود غالب کی منشا کو عبور کرنے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور خود شاعر کی شرح، لازم نہیں کہ حتمی ہو۔ لیکن صرف تصوف ہی کو ہر جگہ لانا کیوں ضروری ہے؟

غالب نے بلاشبہ متصوفانہ مضامین بیان کیے ہیں لیکن وہاں بھی انھوں نے نکتہ آفرینی کی ہے۔ یعنی انھوں نے اپنی شاعری میں وحدت الوجودی تصوف کے بعض تصورات کو بیان ضرور کیا ہے، مگر ان سے متعلق کوئی انوکھا خیال بھی پیش کیا ہے۔[۵۷] اہم بات یہ ہے کہ تصوف سے متعلق ان کی خیال آفرینی بھی، کائنات میں انسانی ہستی کے تجربے سے متعلق، ان کے بنیادی سوالات کا حصہ بنتی ہے۔ مثلاً یہی شعر دیکھ لیجیے:

شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم لوگ کہتے ہیں کہ ہے، پر ہمیں منظور نہیں

لفظ ''منظور'' کے عیاں و نہاں معنی پر غور کیجیے اور دیکھیے، غالب کیسے اپنے زمانے کے کبیری تصورات کو پلٹاتے ہیں۔

گزشتہ صفحات میں ہم نے غالب کی جس ''ایک طرح کی مابعد الطبیعیات'' کا ذکر کیا ہے، وہ ''عالم'' کی اصل سے متعلق بھی ہے۔ غالب کے نزدیک یہ وہم، خیال، تصور ہے۔ مگر یہ سب عام معنوں میں استعمال ہونے والے الفاظ نہیں ہیں۔ ان کا بنیادی سیاق ہندوستانی فلسفہ ہے، خصوصاً جو جوگ بسشٹ میں ظاہر ہوا ہے۔ اس کتاب کا فارسی ترجمہ شہزادہ داراشکوہ نے کروایا تھا اور اس کی تقدیم بھی لکھی۔ پہلے اس کتاب سے چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

مجھے حیرت اور تعجب یہی ہے کہ جو کچھ ہے نظر نہیں آتا اور جو کچھ نہیں ہے وہ دکھلائی دیتا ہے۔ پس حق ہست نیست نما اور عالم نیست ہست نما ہے؛ اور یہی سبب ہے کہ ہند کے علما حق کی معرفت اور کثرت کے ظہور میں وحدت سے اختلاف رکھتے ہیں، اور چند مثالیں اپنی کتاب میں ذکر کی ہیں۔ نیا یکان یعنی متکلمین ان کے یہ کہتے ہیں کہ مٹی سے آبخورا بنا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ مٹی تھی اور آبخورا نہ تھا۔ پھر آبخورا موجود ہوا۔ پس مٹی اور ہے اور آبخورا اور... دونوں موجود ہیں۔ اور ایک گروہ حکیموں کا قول ہے کہ ہمیشہ آبخورا مٹی میں کھپا اور چھپا تھا، جس طرح بیج میں درخت۔ جس وقت آبخورے نے صورت پکڑی، مٹی آبخورے میں چھپ گئی، جس طرح درخت میں بیج چھپ گیا، اور فرق ہست اور نیست کا ظہور اور خفا میں ہے۔ پس مٹی اور آبخورا ملے جلے ایک دوسرے میں ہیں۔ ہر ایک کبھی ظاہر اور کبھی پوشیدہ؛ اور بیدانتی یعنی متصوفین ان کے کہتے ہیں کہ اب جو آبخورا نمودار ہوا ہے، موجود حقیقی مٹی صرف ہے اور آبخورا محض اور خیال باطل ہے۔[۵۸]

پورب اپنی پوربی کی نسبت خود پچھّم ہے اور پچھّم اپنی پچھائیں کے لحاظ سے پورب ہے۔ یہی حال اتر دکھن کا ہے، اور عالم کی کوئی چیز نہ اونچی ہے نہ نیچی۔ ایک اونچی چیز دوسری اونچی سے نیچی ہے اور نیچی کی نسبت اونچی۔[۵۹]

... اور میں جانتا ہوں کہ عالم وہم اور خیال سے موجود معلوم ہے، اور وہم کے جاتے رہنے سے وہ بھی نیست و نابود ہو جاتا ہے... یہ تمام رنگ برنگ کے ظہور جو نظر آتے ہیں، ایک حقیقت کے سوا نہیں ہیں۔ اور جو تم ایک کو بہت دیکھتے ہو، اور اس کا نام عالم رکھا ہے، تم کو تمھارا ہی وہم ایسا دکھلاتا ہے۔ پس عالم کثرت کی نمود تمھارے وہم کے سوا نہیں۔ جب تمھارا وہم علم الیقین سے بدل جائے، وحدت حقیقی تمھارے سامنے جلوہ کرے، اور کثرت وہمی فنا ہو جائے۔[۶۰]

ان اقتباسات کو غالب کی جدیدیت کی چند مزید اہم خصوصیات کو واضح کرنے کی بنیاد بنایا جا سکتا ہے۔

ان اقتباسات میں دو سوالوں کے جواب دینے کی کوشش کی گئی ہے: عالم اور ہستی کی وہ کیا

''حقیقت'' ہے جو آدمی کے ادراک میں آتی ہے؟ آدمی اپنے ادراک میں آنے والی ''حقیقت'' کے سلسلے میں کیا طرزِ عمل اختیار کرے؟ عالم، ہستی اور آدمی، تینوں اسمائے نکرہ ہیں؛ ایسے اسما ہیں جو کسی انفرادی شے یا انفرادی خصوصیت کو ظاہر نہیں کرتے لیکن چوں کہ اسما ہیں، اس لیے ایک اور طرح کی انفرادی پہچان رکھتے ہیں۔ عالم، ہستی سے اور ہستی، آدمی سے الگ پہچانی جاتی ہے، مگر تصور کی سطح پر، نہ کہ کسی ٹھوس شے کی سطح پر۔ دوسرے لفظوں میں یہ ایسے لسانی نشان ہیں، جن کے ذہنی تصورات ہیں، مگر وہ کسی خارجی حقیقت کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔ تصور کی خصوصیت یہ ہے کہ اس کی کوئی ٹھوس سرحد نہیں ہوتی۔ اس ضمن میں کچھ بنیادی باتیں ہم دگناگ کے لسانی تصورات کے ضمن میں بھی کہہ آئے ہیں۔ تصورات کی مثال ہوا میں لرزنے والے پتے کی مانند ہے۔ لرزتا پتا ایک زاویے سے ٹھہرا ہوا ہوتا ہے، یعنی اپنا ایک مقام، پہچان رکھتا ہے، اور دوسرے زاویے سے یہ حرکت میں ہوتا ہے، اور بے خانماں ہونے کی حالت میں ہوتا ہے۔ جوگ بسشٹ میں یہی ''حقیقت'' عالم کی بیان کی گئی ہے۔ وہ جو کچھ ہے، نظر نہیں آتا اور جو کچھ نہیں ہے، وہ نظر آتا ہے۔ ''ہے'' اور ''نہیں''، ہونے اور نہ ہونے، ہستی اور عدم کا ایک کھیل ہے۔ چوں کہ کھیل ہے، اس لیے ''ہے'' اور ''نہیں'' ایک دوسرے کے مقابل ہیں، ایک دوسرے سے بعض سمجھوتے رکھتے ہیں، اور ایک دوسرے کا تکملہ کرتے ہیں۔ اکیلا ''ہے'' یا اکیلا ''نہیں'' کسی کھیل کا حصہ نہیں بن سکتے۔ عالم کے ''نیستِ ہست نما'' یا ''ہستِ نیست نما'' ہونے کا یہی مفہوم ہے۔ عالم کے ہست میں نیست شامل ہے، اور نیست میں ہست شامل ہے، جیسے پورب میں پچھم شامل ہے، یا بلندی میں پستی شامل ہے۔ سخن میں خاموشی، عبادت میں افسوس، عشقِ محبوب میں عشقِ خود، ہستِ نیست نما یا نیستِ ہست نما کا یہ سارا کھیل انسانی آگہی میں کھیلا جا رہا ہے۔ اس مفہوم میں کہ انسان ہی اس کی آگہی رکھتا ہے یا انسان یہ آگہی رکھنے پر مجبور ہے کہ اس کے پاس آگہی کا مخصوص طریقہ اور محدود وسائل ہیں۔ یہ بھی مفہوم ہے کہ کسی اور مخلوق اس کھیل کو اور طرح دیکھتی ہوگی۔ خالق بھی اور طرح دیکھتا ہوگا۔ آدمی اپنی آگہی کا قیدی بھی ہے۔ اب غالب کے اشعار دیکھیے:

ہستی کے مت فریب میں آ جائیو اسد　　عالم تمام، حلقۂ دامِ خیال ہے

غالب چو شخص و عکس در آئینۂ خیال　　باخویشتن یکے و دوچار خودیم ما

حیرت زدۂ جلوۂ نیرنگِ خیالیم　　آئینۂ مداریم بہ پیشِ نفسِ ما

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگ یک بت خانہ ہم

ان اشعار کے سرسری مطالعے سے معلوم ہوتا ہے، جیسے غالب انھی خیالات کو نظم کر رہے ہیں، جنھیں جوگ بسشٹ میں پیش کیا گیا ہے۔ غالب بھی عالم کو حلقۂ دام خیال کہہ رہے ہیں۔ غالب سے پہلے بیدل کے یہاں بھی یہ باتیں موجود تھیں۔ اس بات کے امکانات ہیں کہ غالب بیدل کی مدد سے، یا خود جوگ بسشٹ سے واقف ہوئے ہوں۔ مگر سوال یہ ہے کہ کیا غالب اسی تصور عالم کے علم بردار ہیں، جسے رشی بسشٹ نے آدمی کی نجات کے نظریے کے طور پر پیش کیا ہے؟ کیا غالب نے اپنے شعری تخیل کے گرد جوگ بسشٹ کے تصور کائنات سے ایک لچھمن ریکھا کھینچ لی؟ اس سوال کا ہاں میں جواب دینے کا مطلب، غالب کے شعری جینئس کی نفی ہوگی۔ غالب اس مسلک کے پیرو ہیں کہ ''ہر کس کہ شد صاحب نظر، دین بزرگاں خوش نکرد۔''

پہلی بات یہ ہے کہ غالب جوگ بسشٹ کے مابعد الطبیعیاتی نظریے کو ''مادی، سماجی، شخصی نظریے'' میں منقلب کرتے ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی نظریہ خالص شعور کی حالت کو پیش کرتا ہے، جس میں جسم، وجود، انسانی تجربے کی شرکت کا امکان نہیں۔ جوگ بسشٹ کے تصورِ کائنات کا مرکزی موتیف موت ہے (اور یہ غالب کا بھی اہم سروکار ہے، لیکن وہ اس کی مدد سے جینے کی آگہی پیش کرتے ہیں)۔ خالص شعور کا حصول بھی جسم، جسم کی خواہش، حواس کی موت یعنی ان کی نافذ کردہ حدود سے مکمل علیحدگی کے بعد ممکن ہے۔ غالب کی سعی یہ ہے کہ خالص شعور کی ایک ایسی حالت کا تجربہ کیا جائے، جس میں جسم، جسم کی خواہش، حواس کی گنجائش موجود ہو۔ وہ ہستِ نیست نما یا نیستِ ہست نما کے بنیادی تصور کو قائم رکھتے ہوئے، اس کی کارفرمائی کا منطقہ بدل دیتے ہیں۔ عالم کو حلقۂ دامِ خیال تسلیم کرکے، غالب اس کی نفی نہیں کرتے، بلکہ اس کی مدد سے انسانی شعور کے تخلیقی رخ سے آشنا ہوتے ہیں، اور اسے بروئے کار لاتے ہیں۔ وہم و خیال، انسانی شعور کی تخلیقی صفت ہے۔ انسانی شعور ان چیزوں کا بھی خیال باندھ سکتا ہے، جو موجود نہیں ہیں؛ شعور، مشاہدے کا پابند نہیں۔ نیز یہ کائنات، اپنی مادیت و جسمیت کے ساتھ انسان کا تجربہ نہیں بن سکتی بلکہ صرف خیال ہی میں سما سکتی ہے اور انسانی خیال میں بے کناریت کو لانے کی گنجائش ہے۔ دوسرے لفظوں میں آدمی جز کی سطح سے اٹھ کر کائنات سے بغل گیر اگر ہونا چاہے تو وہ خیال میں ہوسکتا ہے۔ اس سے کائنات کا خیالی ہونا لازم نہیں آتا، بلکہ انسانی خیال کی وسعت کا اثبات ہوتا ہے۔

غالب ''ایک اور طرح کی مابعد الطبیعیات'' یا خالص شعور میں انسانی حسی تجربے کو شامل

کرتے ہیں تو اسے ایک تاریخی رخ بھی دیتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہو تو غالب کی جدید شاعری، اپنی تمام ترحسیت کے باوجود سری یا esoteric ہو کر رہ جائے۔ کہنے کا مقصود یہ نہیں کہ ان کی شاعری میں انیسویں صدی کے نصف اوّل کے شمالی ہندوستان کی تاریخی صورتِ حال کا عکس پیش ہوا ہے۔ ہم جس تاریخی رخ کی نشان دہی کرنا چاہتے ہیں، وہ دراصل ان کی شاعری کی وہ خصوصیت ہے جو اپنے زمانے کی تاریخی صورتِ حال کو مفہوم و معنویت سے ہمکنار کرسکتی ہے، یعنی تاریخی صورتِ حال کا عکس بننے کے بجائے اسے روشن کرسکتی ہے؛ نیز یہ ایک ایسی معنویت ہے جو ایک طرف غالب کی شاعری کو محض ذاتی وسری ہونے سے بچاتی ہے، اور دوسری طرف باہر کی حقیقی، مادی، تاریخی دنیا میں جدید شعور کی مداخلت کو ممکن بناتی ہے۔

بڑے سوالات اور بڑے مقدمات کبھی اپنے مرکزی نکتے تک محدود نہیں رہتے۔ ان کی لپیٹ میں اور بہت کچھ آتا ہے۔ جب یہ مقدمہ قائم کیا جائے کہ ہستی کی مہلت کے ختم ہونے کا غم کسی بات سے نہیں جا سکتا، خواہ پوری ہستی عبادت ہی میں کیوں نہ صرف کی جائے، تو اس کی زد میں وہ سب آتا ہے جسے ہستی کا آدرش بنا کر پیش کیا جاتا ہے، اور وہ عالم بھی زد میں آتا ہے جس میں ان آدرشوں کے حصول کی جدوجہد کی جاتی ہے۔ اسی طرح یہ خیال کہ ابدی جنت بھی، دنیوی زندگی کا متبادل نہیں؛ تو یہ انسانی استغاثہ ہے (جس پر کچھ گفتگو پہلے کی جاچکی ہے)، ان سب انسانوں کی طرف سے بنیادی اور بڑا سوال ہے جنھیں اِس دنیا اور اُس دنیا کے سلسلے میں ایک بنیادی سمجھوتہ کرنا پڑتا ہے؛ ایک ریاضت بھری زندگی کے بدلے، جنت کا سمجھوتہ۔ غالب اس سمجھوتے میں ایک ''رخنہ'' دیکھتے ہیں۔ اسے غالب نے ''نشہ باندازہ خمار نہیں ہے'' کہا ہے۔ حیاتِ دہر کا خمار (نشے کے ٹوٹنے کی کیفیت) زیادہ اور جنتِ ابدی کا نشہ کم ہے۔ جنت کو ریاضت بھری زندگی کا سب سے بڑا انعام کہا جاتا ہے، لیکن غالب آسمانی بارگاہ میں یہ استغاثہ پیش کر رہے ہیں کہ چوں کہ میں حیات دہر جی رہا ہوں، اس کے رنج وراحت، یاس و امید، جسم کی فنا پذیری اور ذہن کی وسعت، تخیل کی بے کناریت کا تجربہ کر رہا ہوں اور ان سب کی ماہیت و غایت سمجھنے کی اہلیت رکھتا ہوں، لہٰذا میں یہ استغاثہ پیش کرنے کا استحقاق رکھتا ہوں۔ جنت، غالب کی شوخی اور باقاعدہ تنقید کا موضوع ہے۔ مثلاً کیا ہم جنت کو صرف اس بنا پر عزیز رکھ سکتے ہیں کہ وہاں بادۂ گل فام، مشک بو ہے؛ کیا جنت اسی دنیا کا ایسا تسلسل ہے جس میں سماجی و معاشی نظم کو منہا کر دیا گیا ہے اور دنیا کی باگ خدا نے انسان کے ہاتھ سے لے لی ہے؟ اطاعتِ خدا کا صلہ، محض بادۂ گل فام؟ جنت کے تصور پر صوفیہ نے بھی استفہام قائم کیا ہے۔ حضرت رابعہ بصری کا مشہور واقعہ ہے کہ وہ ایک ہاتھ میں پانی اور دوسرے ہاتھ میں آگ

لے کر جا رہی تھیں۔ استفسار پر بتایا کہ وہ آگ سے اس جنت کو جلانے جا رہی ہیں جس کے لالچ میں لوگ خدا کی عبادت کرتے ہیں اور اس دوزخ کی آگ بجھانے جا رہی ہیں جس کے ڈر سے خدا کی عبادت کی جاتی ہے۔ خدا کی عبادت نہ صرف بے غرض ہونی چاہیے بلکہ جنت کی بجائے خدا ہی مقصودِ اوّل و آخر ہونا چاہیے۔ غالب کے استفہام کی نوعیت دوسری ہے۔

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا　　وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا

طاعت میں تا رہے نہ مے و انگبیں کی لاگ　　دوزخ میں ڈال دو کوئی لے کر بہشت کو

غالب کے لیے حیاتِ دہر، بنیادی و مستند تجربہ ہے، لیکن وہ اس تجربے کو نہ تو محض حسی سمجھتے ہیں، نہ ذہنی، نہ عقلی، نہ وجدانی، بلکہ ان سب کو انسانی تجربے کے تحت لے آتے ہیں؛ ان کے انسانی ہستی کے تصور میں تخالف وضد نہیں۔ مغربی جدیدیت اور اس کے اثر سے رائج ہونے والی نو آبادیاتی جدیدیت میں تخالف وضد کے ساتھ ساتھ، حسی تجربے کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور بیسویں صدی کے پہلے نصف کی جدید اردو شاعری میں انسانی تجربہ حسی تجربے تک سکڑ کر رہ گیا ہے۔ غالب نے پورے عالم سے متعلق خیالات بھی، اسی انسانی تجربے کی روشنی میں ظاہر کیے اور سوالات اٹھائے ہیں۔ اسی لیے انھیں عالم کبھی وہم و خیال محسوس ہوتا ہے کہ یہ صرف خیال ہی میں آ سکتا ہے اور کہیں اس میں جابجا رخنے، خرابی، زوال دکھائی دیتے ہیں۔ نیز اس عالم کو آدمی سے بیگانہ دیکھتے ہیں۔ عالم، آدمی کے لیے شہرِ خموشاں کی مانند ہے۔ نیز آدمی کی مانند یہ عالم بھی فنا پذیر ہے۔ فنا پذیری کے خیال سے، غالب کو اس عالم میں بھی وہی رخنہ نظر آتا ہے، جسے وہ انسانی ہستی میں دیکھتے ہیں۔ اس طور عالم سے ان کا رشتہ اپنائیت اور غیریت کا بہ یک وقت قائم ہوتا ہے۔ تاہم وہ عالم سے تصادم اور آویزش کا خیال نہیں پیش کرتے۔

زبس طوفان آب و گل ہے، غافل کیا تعجب ہے　　کہ ہر یک گرد بادِ گلستاں گرداب ہو جاوے

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام　　مہرِ گردوں ہے چراغِ رہ گزارِ بادیاں

عالم، غبارِ وحشتِ مجنوں ہے سربسر　　کب تک خیالِ طرۂ لیلا کرے کوئی

عالم طلسم شہر خموشاں ہے سربسر یا میں غریب کشور گفت و شنود تھا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

سراپا یک آئینہ دارِ شکستن ارادہ ہوں یک عالمِ افسردگاں کا

کاشانہ ہستی کہ برانداختنی ہے یہاں سوختنی اور وہاں ساختنی ہے

غالب کے تجربے کا حصہ خود ان کا زمانہ بھی تھا جو ایک بڑی تبدیلی سے گزر رہا تھا۔ غالب کی شاعری کو عام طور پر تہذیبی کہا جاتا ہے۔ صرف چند مقامات پر ان کے یہاں سیاسی شعور کی جھلکیاں تلاش کی جاتی ہیں۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے دوران اور فوری بعد کے واقعات کی بنیاد پر غالب کی شاعری کا سیاسی نظر سے مطالعہ کیا گیا ہے۔ ایک قطعے

بس کہ فعال ما یرید ہے آج ہر سلح شور انگلستاں کا

غالب کے چند اردو خطوط اور چند دوسرے اشعار (خصوصاً:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے اک شمع ہے دلیل سحر سو خموش ہے

اور اس کے بارے میں بھی کالی داس گپتا رضا کا خیال ہے کہ یہ بہادر شاہ ظفر کی تاج پوشی سے پہلے لکھا گیا تھا) کی مدد سے غالب کی شاعری میں سیاسی عناصر تلاش کیے گئے ہیں۔ ہم آغاز میں غالب اور انگریزی استعمار کے تعلق سے لکھ آئے ہیں۔ یہاں غالب کی جدیدیت اور تیزی سے قدم جماتی یورپی تہذیب کے تعلق پر کچھ کہنا چاہتے ہیں۔

یہ ممکن نہیں تھا کہ غالب کے سوالات کی زد پر سماجی و سیاسی مقتدرہ نہ آتی۔ غالب چاہتے بھی تو اس گردشِ معنی کو تھام نہیں سکتے تھے جسے انھوں نے اپنی شاعری میں فعال کیا تھا اور جس کی آگہی رکھتے تھے۔ ان کی شاعری کے معنیاتی اطراف کہاں کہاں اپنے طلسم یا اپنے الاؤ کو لے کر جاتے، یہ غالب کے لیے بھی تصور کرنا محال تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ غالب کے اکثر شارحین نے غالب کی اپنے اشعار کی شرح سے اختلاف کیا ہے۔[۶۱] ان کے یہاں متعدد ایسے اشعار ہیں جو انیسویں صدی کی نوآبادیاتی صورتِ حال، تہذیبی تناؤ، سرمایہ داریت کے بڑھتے سیلاب کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ مثلاً پہلے ان کا مشہور شعر دیکھیے

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا

غالب نے یہ شعر ۱۸۲۱ء میں لکھا تھا۔ انھیں دہلی آئے ہوئے بارہ تیرہ برس ہو چکے تھے۔ ۱۸۰۳ء سے دہلی سیاسی خود مختاری سے محروم ہو چکا تھا۔ وہاں مغل حکومت ''ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے'' کا نقشہ پیش کر رہی تھی۔ دہلی صرف سیاسی تبدیلی نہیں، تہذیبی، اخلاقی، تعلیمی، سماجی روابط کی تبدیلیوں سے بھی گزر رہا تھا۔ اس شعر پر گفتگو سے پہلے واضح کرنا ضروری ہے کہ غالب آدمی ہونے کی نہ تو شکایت کرتے تھے، نہ آدمی ہونے پر شرمندہ تھے۔ ان کی پوری شاعری آدمی ہونے کو قبول کرنے سے عبارت ہے۔ اب شعر پہ آئیے۔ غالب کہہ رہے ہیں کہ چوں کہ کسی کام، کسی آرزو، کسی طلب کا پورا ہونا آسان نہیں، اس لیے آدمی کے لیے بھی یہ آسانی (میسر کا مطلب آسان ہونا بھی ہے) باقی نہیں رہی کہ وہ انسان ہونے کی آرزو پوری کر سکے۔ غالب کے باقی اشعار کی مانند اس شعر کے اور مفاہیم بھی لیے جا سکتے ہیں لیکن جب ہم اسے نوآبادیات کی روشنی میں پڑھتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ غالب پہلا اردو شاعر ہے جو نوآبادیات کے انسان کش پہلو کی طرف اشارہ کر رہا ہے۔ غالب نے آدمی اور انسان کا ذکر کئی اشعار میں کیا ہے۔ ان میں وہ آدمی و انسان میں کوئی فرق و امتیاز روا نہیں رکھتے؛ دونوں کو ایک ہی مفہوم میں استعمال کرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ آدمی و انسان سے متعلق سب اشعار میں آدمی سے متعلق کچھ گہری بصیرتوں کے ساتھ ساتھ نوآبادیاتی صورتِ حال کی بھی کوئی نہ کوئی جھلک دکھائی دے جاتی ہے۔ صرف زیرِ بحث شعر میں انھوں نے آدمی اور انسان میں فرق کیا ہے۔

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہو گئیں

گھر سے بازار میں نکلتے ہوئے
زہرہ ہوتا ہے آب انساں کا

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں، خلوت ہی کیوں نہ ہو

ز آفرینشِ عالم جز آدم نیست
بگرد نقطہ مادورِ ہفت پرکار است

غالب کے شعرِ زیرِ بحث کا مرکزی نکتہ یہ ہے کہ آدمی کے لیے انسان کا سفر آسان نہیں ہے؛ آدمی بنیادی جبلی ضرورتوں کا اسیر ہے اور انسان اعلیٰ ترین ذہنی و روحانی مقاصد میں سرگرم رہنے والا وجود ہے۔ آدمی اور انسان کے یہ مفاہیم ہمارے عمومی شعور کا حصہ ہیں اور اس شعور کا ماخذ مذہبی، اخلاقی، تعلیمی تصورات ہیں۔ چوں کہ ہر سماج اور ہر زمانے میں یہ تصورات مختلف ہوتے ہیں، اس لیے ''انسان'' کی خصوصیات جدا جدا ہوسکتی ہیں۔ اس شعر میں اہم آدمی وانسان کا فرق نہیں، آدمی کے انسان بننے کی مشکل اہم ہے۔ آدمی کا انسان بننا مشکل کیوں ہے، جواب شعر ہی میں موجود ہے۔ یہ کہ آدمی کے لیے کوئی بھی کام آسان نہیں ہے۔ چوں کہ ہر کام ہی مشکل ہے، اور اس میں آدمی کی توانائی خرچ ہوجاتی ہے، وہ تھک جاتا ہے، بے زار ہوجاتا ہے، یاس کا شکار ہوجاتا ہے، اور یہ سب اس کے بندہ بشر ہونے کی حقیقتیں ہیں، اس لیے انسان بننے کے لیے فکر کی گہرائی، جذبے کی صلابت اور تخیل کی بلندی، کشاکش سے فرصت چاہیے، وہ سب اسے مل ہی نہیں پاتیں۔ یوں آدمی، آدمی رہتا ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کیا غالب، آدمی ہونے پہ شرمندہ ہیں اور انسان کے کسی مثالی تصور کے حصول کی آرزو رکھتے ہیں؟ غالب کی شاعری کے مجموعی تناظر میں اس سوال کا جواب ہے: نہیں۔ محمد حسن عسکری نے اپنے مضمون ''انسان اور آدمی'' میں آدمی و انسان کے فرق کی عمدہ وضاحت کی ہے۔ ان کی نظر میں آدمی، فنکار کا مسئلہ اور ''انسان'' کو حکمرانوں اور سیاسی نظریوں کا مسئلہ کہا ہے۔ ''حکمرانوں کو انسان ایجاد کرنا پڑتا ہے... انسان گوشت پوست جیتے جاگتے آدمی کا نام نہیں۔ یہ صرف آدمی کا سایہ ہے۔ ایک مطلق و مجرد تصور ہے جو مختلف حکمرانوں کے ساتھ بدلتا جاتا ہے اور جس کی صفات حکمرانوں کی ضرورتیں متعین کرتی ہیں۔[۶۲]'' آدمی و انسان کا یہ مسئلہ پہلے مذہبی، اخلاقی و روحانی تھا، جدید عہد میں اس نے سیاسی رخ اختیار کرلیا۔ جدید قومی ریاستیں، صرف زمین کے ہر انچ پر نہیں، آدمی کے ذہنی و جذباتی منطقے کے ہر ہر حصے پر طاقت و اقتدار چاہتی ہیں۔ انیسویں صدی کے بعد سے تمام جدید ریاستوں کو، خواہ وہ کسی خطے کی ہوں، انھیں ایسے ''انسان'' درکار ہیں جو موافقت پسند ہوں اور جن کی فطری وحشت کسی ریاستی آدرش کے حصول میں صَرف ہوتی رہے۔ دنیا بھر کے جدید ادب میں دوچہرہ شخص (Janus-faced) پیش ہوا ہے اور فطری اور مثالی آدمی کی کش مکش دکھائی گئی ہے۔ نیز، آدمی کو بچانے کی کوشش کی گئی ہے۔ غالب کے یہاں تو جدید مغربی ادب سے پہلے یہ کش مکش موجود ہے۔ لہٰذا ہم غالب کے اس شعر کو قدیم مذہبی، روحانی تناظر میں نہیں، ان کے اپنے زمانے کے تناظر ہی میں پڑھ سکتے ہیں۔ وہ جس انسان کی بات کر رہے ہیں، وہ سفید اقوام

کا تصور ہے؛ غالب اس آدمی کی مشکل بیان کر رہے ہیں جو گردشِ مدام (دیکھیے گردشِ مدام کی ترکیب سے غالب کس سیاسی گردش، یعنی حکمرانوں کی پے بہ پے تبدیلی کی طرف بھی اشارہ کر رہے ہیں) سے گھبرا جاتا ہے؛ رنج کا عادی ہو کر رنج کو برداشت کرنا آسان بنا لیتا ہے؛ موت سے پہلے غم کے خاتمے کی کوئی صورت نہیں دیکھتا؛ خود کو ہر وقت تفکرات و تصورات میں گھرا پاتا ہے... وہ آدمی سفید اقوام کے وضع کردہ ''انسان'' کی صورت اختیار کرنے میں مشکل محسوس کرتا ہے۔ انیسویں صدی کے پہلے نصف ہی سے مغل مسلم عہد کے آدمی کو سفید یورپی ''انسان'' بنانے کی کوششوں کا آغاز (کلکتہ کالج، بنارس کالج، دہلی کالج، میکالے کی تعلیمی یادداشت اور پھر تہذیب آموزی کے بیانیے کے ذریعے) کیا جا چکا تھا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے بھی ثابت کیا کہ آدمی سے انسان بنانے کا یہ عمل آسان نہیں تھا۔ ان معروضات کی روشنی میں اب یہ شعر پڑھیے اور دیکھیے کہ کس کی طرف اشارہ ہے؟

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے ہوئے تم دوست جس کے، دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

دل چسپ بات یہ ہے کہ حسن عسکری روسو، بادلیئر، فلابیئر، میر تقی میر اور منٹو کے یہاں تو آدمی دیکھتے ہیں، غالب کے یہاں نہیں۔ بہ قول سلیم احمد، غالب ان کی نظر میں انسان کی ترجمانی کرتا ہے۔[۴۳] اس پر حیرت کا اظہار ہی کیا جا سکتا ہے۔

نو آبادیاتی صورتِ حال کی طرف اشارات غالب کے ان سب اشعار میں موجود ہیں جن میں خدائی، گھر، کاشانے، ڈر اور گریے کا ذکر آیا ہے۔

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

نغمہ بے دلاں اسد! ساز فسانگی نہیں بسملِ دردِ خفتہ ہوں، گریے کو ماجرا سمجھ

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسد ڈرتا ہوں آئینے سے کہ مردم گزیدہ ہوں

ہجومِ فکر سے دل مثلِ موج لرزے ہے کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

گلشن میں بندوبست برنگِ دگر ہے آج قمری کا طوق حلقۂ بیرونِ در ہے آج

فلک سے ہم کو عیشِ رفتہ کا کیا کیا تقاضا ہے متاعِ بردہ کو سمجھے ہوئے ہیں قرض رہزن پر

اے عافیت کنارہ کر اے انتظام چل سیلاب گریہ درپے دیوار و در ہے آج

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

نمرود کی خدائی، استعماری ملوکیت اور اس کی محکوموں سے لاتعلقی کا استعارہ ہے۔جیسا کہ ہم پہلے لکھ آئے ہیں،اس شعر میں محبوب یا خدا کی طرف نہیں،سیدھے سادے انداز میں انگریزی استعماریت کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے۔گریہ،کلاسیکی غزل کا اہم مضمون ہے،لیکن وہ گریہ جو کاشانے کی خرابی چاہتا ہے، وہ ہجر کا نہیں، کسی بڑے المیہ پر کیا گیا اظہارِغم ہے۔ انیسویں صدی کا بڑا المیہ،اس تہذیب کی بربادی تھا جس کی آخری نمائندگی،تاریخ نے مرزا غالب کے سپرد کی تھی۔اسی طرح سگ گزیدگی اور مردم گزیدگی سے بھی المیے کی شدت کا احساس دلانا مقصود ہے۔آئینے سے ڈر کو موجودہ نفسیات spectrophobia کا نام دیتی ہے۔آدمی اپنے ہی عکس سے اس لیے ڈرتا ہے کہ اس کا تصورِخود تار تار ہو چکا ہوتا ہے اور وہ اپنے اس تار تار تصور کی تاب لانے سے خوفزدہ ہوتا ہے۔ غالب، اس کا سبب دوسرا بتاتے ہیں کہ کتے اور آدمی کے کاٹے کا اثر یکساں ہے؛ آدمی، کسی بھی دوسرے آدمی بہ شمول اپنے عکس کا سامنے کرنے سے ڈرتا ہے۔سگ گزیدگی اور مردم گزیدگی میں مماثلت معنی خیز ہے؛اس کا عملی مظاہرہ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے فوری بعد کے واقعات سے ہوا تھا۔ہندوستانیوں نے سفید قوم کے سیاہ عفریت کو دہلی کی گلیوں میں ناچتے،خون بہاتے اور عوام و خواص کی بوٹی بوٹی کرتے دیکھا تھا۔ یہ تجربہ سگ گزیدگی کا تھا اور سخت خوفزدہ کر دینے والا تھا۔سگ گزیدہ و مردم گزیدہ اس قدر خوفزدہ ہوتا ہے کہ وہ عکس اور آدمی میں تمیز نہیں کر پاتا۔ ڈر، آدمی کے فہم کی انتہائی بنیادی سطح کو بھی شدید زک پہنچاتا ہے اور وہ چیزوں کی سادہ شناخت سے بھی قاصر ہو جاتا ہے۔نیز اس میں اپنی مسخ شدہ صورت کا سامنا کرنے کی ہمت نہیں ہوتی۔ وہ خود میں سمٹ جاتا ہے۔اس کی ذہنی وجذباتی نشوونما رک جاتی ہے۔ وہ ایک لمحے کی جارحیت کا اسیر ہو جاتا ہے۔ ۳

سب مفاہیم اس شعر میں موجود ہیں۔ غالب نے یہ شعر ۱۸۶۷ء میں لکھا تھا، اپنی وفات سے دو سال پہلے اور ۱۸۵۷ء کے دس برس بعد۔ انھوں نے استعماری بندوبست کی سب قبیح شکلوں کو خود اپنی نظر سے دیکھ لیا تھا۔ یہ شعر اس کی مزید وضاحت کرتا ہے۔

خموشی میں نہاں خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

کعبہ وکلیسا کی کش مکش سے متعلق شعر تو یورپی تہذیب اور ہند مسلم تہذیب کی کشمکش کا استعارہ بن چکا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ غالب نے یہاں بھی ایہام کا اہتمام کیا ہے۔ ایماں روکتا ہے، ٹھہراتا ہے، منع کرتا ہے، جب کہ کفر اپنی طرف لیے جاتا ہے، کشش رکھتا ہے۔ کلیسا سامنے، آگے، مسلسل آگے بڑھتا جا رہا ہے۔ اس روک و کھینچ کی رزم گاہ آدمی ہے۔ یعنی آدمی کی حسی، ذہنی، جذباتی اور روحانی دنیائیں اس کھینچ و روک میں تار تار ہوتی ہیں۔ غالب کی پیمبرانہ نگاہ نے یہ دیکھ لیا تھا کہ کفر وکلیسا آگے ہیں اور ان کی کشش ماند نہیں پڑنے والی۔

ایماں مجھے روکے ہے، جو کھینچے ہے مجھے کفر کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

غارت گرِ ناموس نہ ہو گر ہوسِ زر کیوں شاہد گل باغ سے بازار میں آوے

دل و دیں نقد لا، ساقی سے گر سودا کیا چاہے کہ اس بازار میں ساغر، متاعِ دست گرداں ہے

پھر کھلا ہے در عدالت ناز گرم بازار فوج داری ہے

دوسرے اور تیسرے شعر میں ایک یا دوسرے رنگ میں سرمایہ داریت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ شاہد گل کا بازار میں آنا، ساقی کو دل و دیں نقد پیش کر کے سودا کرنا سرمائے کی معیشت کی طرف اشارہ ہے۔ چوتھے شعر کی استعماری علامتیں کسی وضاحت کی محتاج نہیں۔ غالب پہلے اردو شاعر ہیں جنھوں نے ایک طرف عالم کی آدمی سے بیگانگی کا مضمون پیش کیا اور دوسری طرف ثقافتی بے دخلی و معزولی پر لکھا۔ عالم سے بیگانگی اور ثقافت سے بے دخلی کے تجربات میں داخلی ربط ہے۔ دونوں ایک ہی ''علمیات'' سے نمو کرتے ہیں۔ غالب نے ایک شعر میں اس ''علمیات'' کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ شعر ہم پہلے بھی لکھ آئے ہیں۔

عالم، طلسم شہرِ خموشاں ہے سر بسر یا میں غریب کشور گفت و شنود تھا

عالم، جس کی جگہ آج ہم کائنات کا لفظ استعمال کرتے ہیں، کی طرف سے میری گفتگو کے

جواب میں قبرستان جیسی خاموشی ہے۔ یا تو عالم ہے ہی شہرِ خموشاں کے طلسم میں، جہاں کوئی کہنے والا ہے نہ سننے والا؛ ایک سکوتِ بے پایاں کا جادو ہے، یا پھر میں عالم کی زبان کے لیے غریب یعنی اجنبی ہوں۔ دونوں صورتوں میں وہ اس عالم میں ''غریب''، اجنبی اور بے وطن ہیں۔ عالم میں بیگانگی ہو یا ثقافتی بے دخلی معزولی، ان میں خود کو غریب و بے وطن سمجھنا مشترک ہے۔ عالم کی مانند سماج بھی آدمی کی زبان نہیں سمجھتا یا اس سے لاتعلقی اختیار کر لیتا ہے۔ ایسے میں آدمی خود کو اجنبی و مخالف جگہ پر محسوس کرتا ہے ؎

نہ جانوں نیک ہوں یا بد ہوں، پر صحبت مخالف ہے
جو گل ہوں تو ہوں گلخن میں، جو خس ہوں تو ہوں گلشن میں

وحشت اگرچہ کلاسیکی غزل کا مرغوب مضمون ہے، جس میں وحشت عشق کا نتیجہ ہے؛ اس نوع کے مضامین بھی غالب کے یہاں بکثرت ہیں مگر عالم سے وحشت کا مضمون بھی ہے۔ کئی اشعار میں وحشت و غربت کے مضامین ایک ساتھ پیش ہوئے ہیں ؎

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا   دریا، زمین کو عرقِ انفعال ہے

ہم نے وحشت کدۂ بزمِ جہاں میں جوں شمع   شعلۂ عشق کو اپنا سر و ساماں سمجھا

بہ وحشت گاہِ امکاں اتفاقِ چشم مشکل ہے   مہ و خرشید باہم سازِ یک خوابِ پریشاں ہیں

ایک اور شعر میں ''خراب آبادِ غربت'' کی ترکیب استعمال کی ہے۔ عالم اور دہلی، دونوں غالب کے لیے خراب آبادِ غربت ہیں۔

سر پر ہجومِ دردِ غریبی سے ڈالیے
وہ ایک مشتِ خاک کہ صحرا کہیں جسے[۶۴]

غربت کے مضامین کا ایک سبب، سفرِ کلکتہ بھی ہو سکتا ہے، جس میں غالب کو سخت طعن و تشنیع کا سامنا کرنا پڑا۔ غالب کا ایک شعر ہے:

در خورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا   پھر غلط کیا ہے کہ ہم سا کوئی پیدا نہ ہوا

غالب کو بہ طور شاعر سب سے زیادہ کیا عزیز تھا؟ اپنی انفرادیت کا شعور اور تحفظ۔ اس شعر میں بھی اپنے منفرد ہونے کی ایک نئی شعری دلیل لاتے ہیں۔ قہر و غضب کے سزاوار جس قدر ہم ہوئے ہیں، کوئی اور نہیں ہوا تو پھر یہ دعویٰ کہاں غلط ہے ہم جیسا کوئی پیدا بھی نہیں ہوا۔ اب سوال یہ

ہے کہ کون سا قہر وغضب؟ روایتی تنقید کہے گی: عشق کا قہر وغضب۔ خود غالب نے کئی اشعار میں محبوب کو قہر اور اس کے ناز و انداز کو قہر وعتاب کہا ہے ؂

کاش کے! تم مرے لیے ہوتے　　قہر ہو یا بلا ہو، جو کچھ ہو

لیکن ہم جانتے ہیں کہ غالب کے اشعار میں معنی مسلسل رواں رہتے ہیں۔ یعنی وہ شعر کی ایک ایسی ہیئت وضع کرتے ہیں جس سے معنی دو مصرعوں میں مقید اور جامد ہونے کی بجائے، گردش میں آ جاتا ہے اور دو مصرعوں سے باہر چھلکنے لگتا ہے۔ مثلاً یہی دیکھیے، پہلے مصرعے میں کہا ہے کہ جب یہ حقیقت ہے کہ ہماری طرح کوئی اور قہر وغضب کے درخور یعنی ''لائق، قابل، سزاوار، مناسب'' نہیں ہوا۔ ایک ہم ہی بلاؤں کو سہنے والے تھے؛ عتاب کی جتنی استطاعت ہم میں ہے کسی میں نہیں۔ قاری توقع کرتا ہے کہ اگلے مصرعے میں آسمان، محبوب، زمانے، تقدیر، خدا کی شکایت ہوگی، لیکن غالب قاری کی توقع شکنی میں جواب نہیں رکھتے۔ وہ قہر وغضب اور انفرادیت میں ایک باطنی رشتہ دریافت کر لیتے ہیں۔ (اسے وہ خود معنی آفرینی کہتے تھے)۔ یہ کہنا کہ قہر وغضب سہنے میں کوئی ہمارا ثانی نہیں، اس لیے دنیا میں بھی کوئی ہمارا ثانی نہیں، یہ تو سامنے کی بات ہے۔ قہر وغضب اور انفرادیت میں باطنی رشتہ یہ ہے کہ دنیا کو اپنی نظر سے دیکھنے والے، قہر وعتاب کو دعوت دیتے ہیں۔ یہ عتاب صرف اس دنیا کی طرف سے نہیں آتا جس کے تصورات کو جرأت سے معرضِ سوال میں لایا جاتا ہے اور ان میں مضمر رخنوں یا خرابیوں کی طرف توجہ دلائی جاتی ہے، بلکہ خود اپنی نظر سے دنیا کو دیکھنا، قہر آگیں عمل ہے۔ اپنی نظر کی زد میں آدمی خود بھی آتا ہے، اپنے سب فطری اور نفسی حقائق و کمزوریوں کے ساتھ۔ غالب کے یہاں آگہی، آشوب ہے اور آزادگی، وحشت انگیز ہے۔ ایک اور شعر میں اس دکھ کا ذکر کرتے ہیں جس کے سزاوار بھی وہ خود تھے ؂

کام میں میرے ہے، جو فتنہ کہ برپا نہ ہوا　　نام کا میرے ہے جو دکھ کہ کسی کو نہ ملا

یہ خودنگری نہیں ہے جو ذرے کو کہکشاں دکھا سکتی ہے یا کہکشاؤں کو خس سے زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ یہ کڑی حقیقت پسندی ہے۔ جدیدیت کی بحث میں حقیقت پسندی کے ذکر پر ان سب کو اچنبھا ہوگا جن کی ذہنی تشکیل جدیدیت بہ مقابلہ ترقی پسندی کے تحت ہوئی ہے۔ حالاں کہ جدیدیت اور ترقی پسندی دونوں، حقیقت کے مادی ہونے میں یقین رکھتی ہیں، اس فرق کے ساتھ کہ ایک کے یہاں نفسی پہلو اور دوسری کے یہاں سماجی پہلو غالب ہے۔ بہ ہر کیف جدیدیت، انسانی ہستی، وجود، دنیا سب چیزوں کی ''حقیقت'' کو اساسی سطح پر جا کر دیکھتی ہے۔ لہٰذا غالب، جب یہ کہتے ہیں کہ جو دکھ مجھے ملا ہے، کسی اور کو نہیں ملا تو وہ باقیوں سے اپنا مقابلہ نہیں کر رہے اور نہ ہمدردی بٹورنے کی سعی

کرر ہے ہیں۔ جو شاعر عبرت تک حاصل نہ کرنے میں یقین رکھتا ہو، وہ ہمدردی کے دو بول کی آرزو کیوں کرے گا؟ دکھوں کے سلسلے میں غالب کی اگر کوئی آرزو ہے تو وہ انھیں ان کی آخری شدت کے ساتھ محسوس کرنے کی ہے۔ لہٰذا غالب کا یہ دکھ بھی، آگہی کا دکھ ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ غالب میں آگہی کے آشوب کی ہمت نہیں تھی۔ وہ صرف یہ بتانا چاہتے ہیں کہ آدمی کو صرف معاش، محبت، ناقدری کے دکھ نہیں ہوتے، کچھ بنیادی و لازمی دکھ بھی ہیں جو انسانی صورتِ حال کی آگہی کا نتیجہ ہیں۔

غالب، انسانی ہستی کی بنیادی صورتِ حال کی آگہی رکھتے تھے۔ یہ صورتِ حال جو کسی ایک زمانے تک محدود ہے نہ کسی خاص قوم و ملک و زبان تک، انسانی ہستی کے دو نیم ہونے سے عبارت ہے۔ انسانی ہستی غالب کے لفظوں میں آزادگی و پابستگی کے سبب دو نیم ہے۔ ذہن و تخیل آدمی کو آزادگی پر مائل کرتے ہیں؛ اسے لامتناہیت کی آرزو کرنے، عرش سے پرے مکان بنانے، دشتِ امکاں کو محض نقشِ پا سمجھنے، عدم سے بھی پرے کا خیال کرنے، گلشن نا آفریدہ میں نغمہ سرائی کرنے پر مجبور کرتے ہیں؛ دل کو آرزو کا آتش کدہ بنانے، زخمِ تمنا کھانے اور غرق نمکداں ہونے اور دائمی ناامیدی کو محسوس کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔ دوسری طرف آدمی کا بدن ہے جو ڈھل جاتا ہے، ضعف کا شکار ہو جاتا ہے اور ایک ابدی تاریکی میں گھل جاتا ہے۔ آدمی اپنے جسم کی سطح پر ایک عام جانور ہے اور جینے کے سادہ مگر بے رحم قوانین کا پابند ہے مگر ذہن و تخیل کی سطح پر دیوتاؤں کا بھی خالق ہے۔ یوں انسانی حقیقت ازلی طور پر دو نیم ہے۔ آدمی اپنی اس حالت سے پیدا ہونے والی دہشت کا لاشعوری احساس رکھتا ہے اور زیادہ تر اسے فراموش کرنے اور کہیں پناہ تلاش کرنے کی سعی میں رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسے وہ فلسفیانہ یا مذہبی فکر یا اخلاقی نظام جلد اپنی جانب کھینچتے ہیں، جن میں جسم کی نفی اور ذہن و شعور کی ابدی بقا کی نوید دی گئی ہو یا انسان کا کوئی مثالی، لافانی تصور پیش کیا گیا ہو۔ غالب (اور پھر بیسویں صدی کے جدید ادب میں) کے یہاں فرار، فراموشی اور پناہ کے بجائے سامنا کرنے کا رویہ ملتا ہے۔ مثلاً وہ دیر و حرم کو ایسی پناہیں کہتے ہیں جنھیں شوق کی واماندگی نے تراشا ہے ــ

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا   واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

غالب دیر و حرم پر نہیں، آدمی کی نفسی حالت پر تنقید کر رہے ہیں۔ آدمی اپنے شوق یا کسی دوسری کیفیت کی اصل کو تسلیم کرنے کے بجائے، جواز اور پناہ گاہیں تراشتا ہے۔ گویا دیر و حرم آدمی کی اپنی تمنا کی جدت سے محرومی یا تھکن آئینہ ہیں؛ نیز دیر و حرم اور ان کا فرق، آدمی ہی کو اس کی اصل سے آگاہ کرتے ہیں۔ آدمی نہ صرف اپنی حالت و حقیقت سے فرار کا میلان رکھتا ہے بلکہ اپنی

بہترین صلاحیت کو اس فرار کے جواز میں بھی بروئے کار لاتا ہے۔ کیا ہم یہ سمجھیں کہ آدمی اپنی ذات کے اعلیٰ ترین حصوں کے سلسلے میں غفلت کا مرتکب ہوتا ہے؟

غالب آدمی کی حسی دنیا کے ساتھ خیال کی دنیا کو بھی پیش کرتے ہیں۔ ان کے نقادوں نے زیادہ تر ان کے خیال و تعقل کو اہمیت دی ہے، لیکن جیسا کہ ہم دیکھ آئے ہیں، غالب کے لیے جسم و ذہن دونوں آدمی کی حقیقت بیان کرتے ہیں۔ غالب کے یہاں یہ ایک اہم موضوع ہے کہ انسانی خیال اور انسانی تمنا کی آخری حد کیا ہوسکتی ہے؟ آج عالم اور عدم ہماری عمومی لغت میں شامل نہیں، مگر غالب کے زمانے میں انھی کے تحت اپنا مقام و عمل دیکھا جاتا تھا۔ علاوہ ازیں یہ انسانی خیال و تخیل کی آخری حدیں بھی مقرر کرتے تھے۔ داستانی طلسمی واقعات ہوں یا سبکِ ہندی کے شعرا کی خیال بندی، وہ دو عالم و عدم کے اندر رہتی تھی۔ غالب نے اپنے کئی اشعار میں عالم اور دو عالم یا جہان اور دو جہانوں کا ذکر کیا ہے، کہیں خود کو دو عالم (مادی و غیر مادی) کا ہیولا کہا ہے، کہیں خود کو دو عالم کا دل کہا ہے، جس سے ہر ذرہ، تمنا میں سرشار ہے اور کہیں عالم (مادی) کو ایسے اجزا کا مجموعہ کہا ہے جس کی شیرازہ بندی موت کرتی ہے ۔

ہوں ہیولائے دو عالم صورتِ تقریر اسد　　فکر نے سونپی خموشی کی گریبانی مجھے

جامِ ہر ذرہ ہے سرشار تمنا مجھ سے　　کس کا دل ہوں کہ دو عالم سے لگایا ہے مجھے

عالم جہاں بہ عرض بساط وجود تھا　　جوں صبح چاک جیب مجھے تار و پود تھا

نظر میں ہے ہماری جادۂ راہِ فنا غالب　　کہ یہ شیرازہ ہے عالم کے اجزائے پریشاں کا

عالم، غبارِ وحشتِ مجنوں ہے سربسر　　کب تک خیالِ طرۂ لیلا کرے کوئی

غالب خیال اور تمنا کی وسعت کے لیے دو عالم تو کیا عدم اور امکان کو بھی ناکافی سمجھتے ہیں۔ وہ دو جہانوں کو آدمی کے لیے ناکافی سمجھتے ہیں ۔

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا　　یاں آ پڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

اس نوع کے اشعار کو اکثر لوگوں نے غالب کی شوخی سے تعبیر کر کے ان پر گفتگو آگے نہیں

بڑھائی۔ حالاں کہ شوخی وظرافت کی ایجاد، سماجی اور نفسی تحفظ کی خاطر کی گئی ہے۔ بعض حقائق ایسے ہیں کہ ان کے اظہار سے فسادِ خلق اور فسادِ نفس کا خوف ہوتا ہے، اس خوف سے بچنے اور مقابلہ کرنے کے لیے ہی شوخ وظریفانہ پیرایہ اختیار کیا جاتا ہے۔ شوخی وظرافت، آدمی کے وجود اور انا دونوں کو تحفظ دیتی ہیں۔ غالب نے یہ پیرایہ جہاں جہاں برتا ہے، اس کا سبب یہی ہے۔ اس شعر کے شوخ پیرائے کے پیچھے انسانی تمنا سے متعلق سنجیدہ فکر اور گہری تشویش موجود ہے۔ ''وہ'' سمجھتے ہیں کہ آدمی کی خوشی کے لیے مادی اور اخروی جہان کافی ہیں۔ لیکن غالب آدمی کا دل ٹٹولتے ہیں تو اس میں انھیں اضطراب محسوس ہوتا ہے۔ غالب اسی اضطراب کو شعر میں پیش کرتے ہیں۔ لیکن اس کو پیش کرنے کا سبب یہ یقین ہے کہ آدمی تصورات ونظریات کا مظروف نہیں بلکہ اپنی ہستی کے معنی کا خود خالق ہے۔ یعنی آدمی کو اپنی حقیقی تشویش اور اضطراب کے اظہار کا حق حاصل ہے۔ آدمی سوال اٹھا سکتا ہے: دوسروں پر، خود پر اور ہر اس چیز پر جو اسے مضطرب کرتی ہے۔ آدمی کی ہستی کے معنی اسی سوال سے اخذ ہوتے ہیں۔ اس سوال کے نتیجے میں عین ممکن ہے کہ آدمی کو ودیعت کی گئی دنیا اور آدمی کی تمنا میں کوئی مطابقت ہی محسوس نہ ہو۔ آدمی کے دل اور دیوتاؤں کے آدرش دو مختلف سمتوں میں جا سکتے ہیں۔ اور اشعار میں بھی غالب نے اس جہان کے تنگ ہونے کا ذکر کیا ہے۔ ایک جگہ آسمان کو بیضۂ قمری اور دوسری جگہ بیضۂ مور کہا ہے۔ ایک اور شعر میں عرصۂ آفاق کو اپنی وحشت کے لیے تنگ کہا ہے۔ آگے وجود و عدم دونوں جگہوں پر تنگی کی شکایت کرتے ہیں۔ ایک اور جگہ اس جہان کو کنجِ قفس کہتے ہیں جو انڈے کی مانند تنگ ہے اور آرزو کرتے ہیں کہ اس سے رہائی ملے تو نئی زندگی شروع کریں ؎

نالہ، سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک　　آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے!　　جس میں کہ ایک بیضۂ مور آسمان ہے

تنگی رفیقِ رہ تھی، عدم یا وجود تھا　　میرا سفر بہ طالعِ چشمِ حسود تھا

جس دروں پہ جسمِ گراں بارِ سنگ تھا　　وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا

بیضہ آسا ننگ بال و پر ہے کنجِ قفس　　از سرِ نو زندگی ہو گر رہا ہو جائیے

تمام اشعار میں اضطراب و بے اطمینانی کی موج رواں ہے۔ اضطراب و بے اطمینانی بھی وہ جسے انسان اپنے وجود کی گہرائیوں میں محسوس کرے اور دیکھے کہ جیسے جیسے وجود کی تشویش بڑھتی ہے، وجود کی گہرائی بڑھتی ہے اور آدمی تنہا ہوتا جاتا ہے۔ غالب نے نالے کا بھی ذکر کیا ہے، وہ اس جہان کے تنگ ہونے کے ادراک کا نتیجہ ہیں۔ بیضے کی تشبیہہ سے قید میں ہونے کا مضمون ظاہر ہو رہا ہے۔ قید کا یہ احساس کسی شخصی غم یا سیاسی عدم اطمینان کا نتیجہ نہیں، بلکہ بنیادی انسانی صورتِ حال کے علم کا نتیجہ ہے۔ جیسا کہ ہم پہلے کہہ آئے ہیں، آدمی آزادی و پابستگی کے سبب دو نیم ہے؛ آدمی کے ذہن، روح، تخیل، وجدان کی ساری کارکردگی، اس کے بدن وحسیات اور ان کے لازمی فنا کی حقیقت سے کوئی مطابقت نہیں رکھتی۔ اگر کوئی کش مکش آدمی کو شعور کے اوّلین لمحے سے دم آخر تک رہتی ہے تو وہ ذہن و بدن کی عدم مطابقت کی پیدا کردہ ہے۔ یہ کہنا بھی غلط نہیں کہ جسے کلاسیکی شاعری وحشت کا نام دیتی ہے، اس کا ایک سبب، اس عدم مطابقت کا کوئی حل نکالنے میں ناکامی بھی ہے۔ آدمی کو اپنا جسم ہی دراصل زندان نظر آتا ہے اور پھر اسی کا انعکاس پورے جہان کو ایک زندان محسوس کرنے کی صورت میں ہوتا ہے۔ لیکن یہ انعکاس کوئی فریب نہیں۔ آدمی جب بھی اپنی تمنا کی وسعت اور خیال کی بے کرانی کا تصور کرتا ہے، اس میں آدمی کے خاکی نہاد ہونے سے پیدا ہونے والا نالہ یا تشویش موجود ہوتی ہے۔ غالب نے انسانی تمنا کی وسعت کے لیے دشتِ امکاں کو بھی پہلا قدم کہا ہے اور دوسرے قدم کے لیے استفسار کیا ہے۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب ہم نے دشت امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

اور پھر عدم کا خیال بھی انھیں بار بار آتا ہے، لیکن نالہ وآہ ہر جگہ ہے۔

نالے عدم میں چند ہمارے سپرد تھے جو واں نہ کھنچ سکے، سو وہ یاں آ کے دم ہوئے

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

ملی نہ وسعت جولان یک جنوں ہم کو عدم کو لے گئے دل میں غبار صحرا کا

ناز پروردۂ صد رنگ تمنا ہوں، ولے پرورش پائی ہے جوں غنچہ بہ خون اظہار

غالب یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ خیال کے دائرے میں کیا کیا آ سکتا ہے اور کیا کیا چیزیں خیال خلق کرسکتا ہے۔ یہ جہان، دو جہان، عدم، عدم سے پرے اور اس سے پرے، سب انسانی خیال

کے دائرے میں آتے ہیں۔ تمام عالم کو خیال کہنے کا ایک سبب یہ ہے کہ اتنے وسیع و بسیط عالم کو صرف خیال ہی گرفت میں لے سکتا ہے۔ دیکھنے، سننے، محسوس کرنے کی حدیں ہیں، جن کا تجربہ ہر شخص کو ہے، لیکن انسانی خیال کی حدوں کا احساس بڑا تخلیق کار ہی دلا سکتا ہے۔ غالب کے لیے ہر حد، ایک دیوار ہے؛ وہ حد بھی جو آسمان کی ہے، وہ حد بھی جسے عدم کہا گیا ہے۔، وہ حد بھی جسے لفظ قائم کرتا ہے اور وہ حد بھی جنھیں پہلے شاعروں نے قائم کیا، غالب ان سب دیواروں/حدوں سے آگے جانے کی سعی کرتے ہیں۔ عدم سے پرے ہونے کے مضمون کی اکثر شارحین نے متصوفانہ تعبیر کی ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ عدم سے پرے بھی عدم ہے، یہ دو نفی مل کر مثبت کو وجود میں لاتے ہیں۔ ہماری رائے میں عدم میں نیستی، معدوم ہونے کی مطلق حالت کا مفہوم ہے۔ غالب معدومیت کو بھی اس انسانی خیال کی حد سمجھتے ہیں۔ جب عدم کا مفہوم سمجھ میں آ گیا تو وہ ایک حد بن گیا۔ غالب کی جدیدیت، انسان کی معنی سازی کی جس لامحدود صلاحیت میں یقین رکھتی ہے، اس کے لیے عدم بھی ایک حد، کائنات کو سمجھنے کا ایک نظام ہے، لیکن اسی میں ایک شگاف ہے، جسے غالب دریافت کرتے ہیں۔ اگر موجود سے پہلے عدم ہے تو عدم سے ماورا بھی کچھ ہو گا۔ غالب اپنے شعری تخیل کو عدم سے بھی پرے لے جاتے ہیں۔ لیکن انھیں اس نیستی سے پرے کے کرے میں بھی، اپنی آہِ آتشیں یاد ہے اور اس کی یہ صفت بھی کہ وہ عنقا جیسے ناموجود پرندے کا پر جلا سکتی ہے، یعنی جہاں عنقا نہیں پہنچ سکتا، وہاں آدمی کی آہِ آتشیں پہنچ سکتی ہے۔ عدم سے پرے، آہِ آتشیں اور بالِ عنقا کو جلانا، یہ سب شاعری کے فن اور معنی سازی کی آخری حدوں کا خیال کرنے کی سعی ہے۔

خیال کا حقیقی یا غیر حقیقی ہونا، غالب سمیت کسی شاعر کے لیے اہم نہیں۔ چوں کہ شاعری میں ہر خیال محسوس پیرائے میں ظاہر ہوتا ہے، ایک لمحے کا حقیقی تجربہ یا انکشاف ہوتا ہے، اس لیے وہ معنی اور معنویت دونوں رکھتا ہے۔ جو حیثیت جسم کے لیے خون کی ہے، وہ ذہن کے لیے معنی کی ہے۔ لہٰذا خیال کی حدوں کو ناپنا، معنی خیزی کے مسلسل عمل کو جاری رکھنا ہے۔ اسی طرح تمنا کی وسعت، غالب کے لیے انسانی آرزوؤں کی منتہا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ غالب نے کہیں کہیں تمنا کا لفظ محبوب کی آرزو یا اس سے وصل کی خواہش کے معنی میں لیا ہے۔

تماشا کہ اے محو آئینہ داری   تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

لیکن وہ بیشتر جگہوں پر تمنا کو آرزو کے منتہائے کمال کے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ صد رنگ تمنا کے ذریعے وہ اسی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ اسی طرح جب وہ دشتِ امکاں کو پہلا قدم کہتے ہیں تو انسانی تمنا کی اس انتہائی حد کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ دشتِ امکاں، انسانی تخیل میں

آنے والے جملہ امکانات اور ان امکانات کی بے کناریت کی علامت ہے۔غالب، امکانات کی بے کناریت کو بھی ایک حد سمجھتے ہیں، یعنی ایک نقشِ پا، جس سے آگے جانا ہے۔نقشِ پا پچھلوں کے ہیں، پوری انسانیت کے۔ اب سے آگے جانا ہے۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ تمنا کسی ایک معروض سے نہیں بندھی؛ وہ خون کی گردش ہے، معنی کی گردش ہے، اور انسانی وجود میں مضمر، کنارہ شکن تخلیقیت کا استعارہ ہے۔ ابتدا سے اب تک آدمی جو کچھ آرزو کرتا آیا ہے اور جو کچھ وہ آگے آرزو کرے گا، تمنا اس سب کا احاطہ کرتی ہے۔تمنا، کسی ایک مقام پر رکنے، کسی ایک شے کو اپنی منزل تصور کرنے اور اس کے لیے پروانے کی مانند جاں نثار کرنے کا نام نہیں، نہ یہ تسکین کی ابدی خواہش ہے بلکہ تمنا کبھی نہ بجھنے والی پیاس ہے، جو انسان کو سعیِ گرم پر آمادہ رکھتی ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ تمنا، اعلیٰ فن کی مانند خود اپنا انعام ہے۔جس طرح اعلیٰ فن پارہ خود ہی اپنا معنی ہوتا ہے، اسی طرح تمنا خود ہی اپنا معنی ومطلب ومقصد ہے۔ہم کہہ سکتے ہیں کہ تمنا خود ہی فن کی خالص اور اعلیٰ ترین سطح ہے۔لہٰذا تمنا کے ہوتے ہوئے کسی اور کی طلب نہیں ہوتی۔ غالب اپنی ہستی کو فضائے حیرت آباد تمنا کہتے ہیں اور جہاں آہ و نالہ پر نہیں مار سکتے۔تمنا کے ذریعے انسانی تخلیقیت کی انتہا کی نشان دہی، ایک سچ ہے اور یہ بھی درست ہے کہ اس سچ کا انسانی تاریخ کو بدلنے میں اہم کردار ہے۔

ہوں میں بھی تماشائی نیرنگِ تمنا مطلب نہیں کچھ اس سے کہ مطلب ہی بر آوے

مری ہستی، فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے جسے کہتے ہیں نالہ، وہ اسی عالم کا عنقا ہے

لیکن کیا تمنا انسان کی ابدی مسرت کی ضامن ہوسکتی ہے؟ صوفی شعرا کا جواب ہاں میں ہوتا ہے۔لیکن غالب کی جدیدیت انھیں سفاکانہ حد تک حقیقت پسند بناتی ہے۔ غالب کسی ابدی مسرت کی نوید نہیں دیتے۔تمنا آدمی کو حیرت میں لے جاسکتی ہے، ان سنگین سچائیوں کو اوجھل کرسکتی ہے جو آہ و نالہ و فریاد پر آدمی کو مجبور کرتی ہیں، اور نشاط کی کیفیت سے بھی ہمکنار کرسکتی ہے مگر تمنا کی حیرت جلد ختم ہو جاتی ہے۔غالب اپنے قاری کو باور کراتے ہیں کہ تمنا کے ذریعے آدمی اس ساری دہشت وتشویش کا ایک حل نکالتا ہے جو آدمی کو لاحق ہے۔آدمی کی بنیادی صورتِ حال کے سب حل ناپائیدار ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ آدمی پائیدار حل کی تمنا اور سعی کرتا ہے اور ناپائیدار حل کو قبول نہ کرکے مزید دکھ اٹھاتا ہے۔ غالب، ناپائیدار حل کی حمایت کرکے، انسان کو سعیٔ مسلسل کرنے کی ترغیب دیتے ہیں۔لیکن یہ سعی بھی آسان نہیں۔ یہ کانٹوں بھرا راستہ ہے۔ یعنی آدمی کو کشش اور کشاکش سے عبارت تناقض کا سامنا ہے

کمال گرمی سعیٔ تلاشِ دید نہ پوچھ　　برنگ خار مرے آئینے سے جوہر کھینچ

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعیِ آزادی　　ہوئی زنجیر موجِ آب کو فرصت روانی کی

غالب کے یہاں حسرت کا مضمون بھی اسی تمنا کی بلندی و وسعت کے تناظر میں آیا ہے۔خیال کی وسعت ہو کہ،تمنا کا منتہائے کمال ہونا، یہ انسانی سچ کا ایک رخ ہے جو وقتی و عارضی طور پر دوسرے رخ پر پردہ ڈالتا ہے۔ اس دوسرے رخ کو چھپانے کی انسان نے باقاعدہ سعی کی ہے تا کہ وہ نارمل زندگی بسر کر سکے اور کارنامے سرانجام دے سکے۔ جدید ادب، دوسرا رخ سامنے لاتا ہے، اسی لیے وہ جہاں معنی کے لامحدود امکانات کی طرف اشارہ کرتا ہے، وہاں زندگی کی دل شکن تصویر بھی پیش کرتا ہے۔ جدید ادب کو ایک اخلاقی فیصلہ کرنا ہوتا ہے۔ وہ جھوٹی امید دلائے یا دیانت داری سے سچ سامنے لائے۔ جدیدادب، دوسرے راستے کا انتخاب کرتا ہے۔ غالب کی جدیدیت بھی سچائی کا دوسرا رخ سامنے لاتی ہے۔ ان کی شاعری، انسان کی فراموشی و پناہ پسندی کی عادت کے خلاف مزاحمت کرتی ہے۔تمنا خواہ کتنی بلند ہو، وہ انسانی ہے اور اپنے اندر انسانی عنصر رکھتی ہے؛ اپنی تعمیر ہی میں ایک خرابی رکھتی ہے۔ آدمی کہیں بھی جائے، اپنے ساتھ ہوتا ہے؛ اس کی آہِ آتشیں اس کے ساتھ ہوتی ہے۔تمنا ہی نہیں، انسانی تخیل کے پر بھی خواہ کتنے عظیم الشان ہوں، انسانی خاک وخون سے جدا نہیں ہوتے۔

ہر قسم کی مافوق الفطری کہانیوں میں بھی آدمی کا خود سے سامنا ہو کر رہتا ہے۔ ہر تمنا کو انسان کے اسی کمزور، فنا پذیر انسانی بدن میں بروئے کار آنا ہے۔ اس میں کوئی تضاد نہیں کہ غالب جب فضائے حیرت آباد تمنا کا ذکر کرتے ہیں وہاں آہ و نالہ کو ناموجود پاتے ہیں،لیکن جب تمنا کے انسانی دل میں موجزن ہونے کا خیال پیش کرتے ہیں تو انھیں سینہ پرخوں کی یاد آتی ہے۔تمنا کے دشتِ امکاں کو ایک قدم سمجھنا بھی ایک حقیقت ہے؛ تمنا کی فضا کی حیرت،اور آہ و نالے سے آزادی بھی ایک حقیقت ہے اور تمنا کا خون ہونا بھی ایک حقیقت ہے۔ غالب تسلیم کرتے ہیں کہ بلند ترین آرزوؤں کا خون بھی ہو جاتا ہے۔تمنا کی آخری حد کا خیال کرنے والا بھی، حشرات کی مانند محسوس کرنے پر مجبور ہو سکتا ہے۔ دیوتاؤں کی عظیم الشان کہانیاں خلق کرنے والا آدمی ہمیشہ فتح یاب ہونے کے لیے پیدا نہیں ہوا۔ جسے ہم انسانی حقیقت کہتے ہیں وہ کئی چھوٹی بڑی سچائیوں کا مجموعہ ہے، جن میں سے کئی ایک دوسرے سے یکسر متضاد ہیں (ہے آدمی بجائے خود ایک محشر خیال)۔ بہ طور شاعر غالب کی وابستگی کسی ایک سچائی سے نہیں، سب سچائیوں سے ہے، خواہ وہ ایک دوسرے کی نفی ہی

کیوں نہ کرنے والی ہوں۔

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد
جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

جس طرح آزادگی کی خواہش جس قدر ہوگی، پابستگی کا امکان بھی اسی قدر ہوگا۔ یا خوشی کی آرزو کرنا ہی، غم کو دعوت دینا ہے۔

شادی سے گزر کہ غم نہ ہووے
اردی جو نہ ہو تو دَے نہیں ہے

اسی طرح تمنا جس قدر بڑی ہوگی، تشنگی اور آزار بھی اتنا ہی بڑا ہوگا۔ غالب کے یہاں سوزِ نہاں، تپشِ دل، لذتِ آزار، حسرت بھی اسی قدر ہے۔ غالب اس سے بے خبر نہیں تھے کہ آدمی کی تمنائیں، خواہ کتنی ہی عظیم ہوں، ان کی مسرت و آزادی عارضی ہوتی اور ان سے پیدا ہونے والا دل میں خلا بسیط ہوتا ہے۔

یا صبح دم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں
نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے

مسرت کے شدید تجربے کے بعد یاسیت کا حملہ بھی اتنا ہی شدید ہوتا ہے۔ اس کا ایک سبب یہ ہے کہ انسانی زندگی میں کسی شے کو قرار و ثبات نہیں۔ آدمی کو موت جیسی دہشت ناک حقیقت کا ہر لمحے سامنا ہے۔ آدمی ہی کی نہیں، آدمی سے وابستہ ہر شے کی موت یقینی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی میں مرگ کا کھٹکا ہر وقت لگا رہتا ہے۔

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا
اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

دوسرا سبب یہ ہے کہ بلند ترین تمنا کے ذریعے آدمی اپنی مادی حدوں سے باہر جانے کا وقتی تجربہ کرتا ہے؛ وہ آسمانوں کو اپنے قدموں کی دھول سمجھتا ہے۔ بعض صوفی شعرا اس تجربے کو دائمی تصور کرتے ہیں اور انسانی امکانات کے لامحدود ہونے کی کہانی دُہراتے رہتے ہیں، لیکن غالب کہتے ہیں کہ آدمی اپنی حد سے باہر نہیں جا سکتا۔ یہ سچ ہے کہ آدمی اپنے مادی وجود کی حدوں سے ورا جانے کی تمنا رکھتا ہے اور اس تمنا کے ذریعے وہ اپنے مخفی امکانات کی شناخت بھی کرتا ہے، مگر یہ عارضی تجربہ ہے۔ تاریخ کا دھارا تبدیل کرنے والے عظیم ترین اشخاص کو بھی معمولی جذبات کا سامنا ہوتا ہے، ان کا جسم ضعف و زوال کا شکار ہوتا ہے۔ خود غالب اپنے آخری دنوں میں کس قابلِ رحم حالت کا شکار ہوئے، اس کا حال حالی نے یادگار غالب میں لکھا ہے۔[65] بلندی و پستی کی یہ دو انتہائیں ہیں، ان کی آگہی ہی سے غم پیدا ہوتا ہے۔ یہ انسانی غم ہے، انسانی صورتِ حال اور انسانی تقدیر کا پیدا کردہ غم ہے۔ مذہب و مابعد الطبیعیات کے عظیم الشان نظریات، اس غم سے انسان کی توجہ ہٹا کر، اخروی ابدی مسرتوں کی نوید دیتے ہیں۔ لیکن غالب، المعری کی مانند انسانی غم کو کبھی شکایت اور کبھی بغیر

شکایت کے قبول کرتے ہیں۔ غالب کے یہاں سوزِ غم ہائے نہانی کا مفہوم یہی ہے ۔

آتشِ دوزخ میں یہ گرمی کہاں سوزِ غم ہائے نہانی اور ہے

غالب کی نیم رخی جمالیات آتشِ دوزخ کو سوزِ نہاں سے ملا کر آنزنی پیدا کرتی ہے۔ آتشِ دوزخ کی گرمی، سنی ہوئی بات ہے لیکن سوزِ نہاں آدمی کا حقیقی تجربہ ہے۔ پھر جو آدمی اپنے غم کو سہہ گیا ہے، اسے دوزخ کی گرمی سہنے میں دقت نہیں ہوگی۔ نیز غالب یہ بھی کہتے محسوس ہوتے ہیں کہ آدمی کو سوزِ نہاں دینے کے بعد دوزخ اضافی ہے۔ غالب اسی سوزشِ دل کو سب سے بڑا حق کہتے ہیں ۔

لکھتا ہوں اسد سوزشِ دل سے سخن گرم تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

غالب پورے انسانی وقار کے ساتھ تمنا کے زخم کو اس کی پوری شدت کے ساتھ محسوس کرتے ہیں۔ نیز دائمی ناامیدی اور لذت آزار سہتے ہیں۔

غالب ہم پر منکشف کرتے ہیں کہ بنیادی انسانی حقیقت دونیم ہونے کے ساتھ ساتھ متناقض بھی ہے۔ فضائے حیرت آباد تمنا ایک طرف اور نومیدی جاوید دوسری طرف۔ ان دو حالتوں میں زمانی فاصلہ ہوسکتا ہے۔ کبھی ایک حالت، پھر دوسری حالت۔ غالب اس سے آگے جاتے ہیں۔ وہ دو متضاد حالتوں کو ایک ہی لمحے میں تصور کرتے ہیں اور پھر اس سے اپنے مخصوص متناقضانہ انداز میں لذت کشید کرنے کا قصہ لکھتے ہیں۔ وہ زخم تمنا کھانے کو دل کی عشرت کہتے ہیں اور ریش جگر کی لذت، نمکداں میں غرق ہونے میں دیکھتے ہیں۔ اسی طرح آبلوں میں کانٹوں کے مسلسل چبھنے پر خوش ہوتے ہیں۔ یہ آزار پسندی، بہ ظاہر مساکیت ہے لیکن اسے مساکیت کہنا اس لیے مشکل ہے کہ جن دکھوں سے غالب لذت یاب ہونے کا ذکر کرتے ہیں، وہ غالب کے اپنے پیدا کردہ نہیں ہیں۔ مساکیت پسند خود زخم لگاتا ہے اور ان کی لذت چاٹتا ہے۔ غالب تو انسانی غم کی آگہی رکھتے ہیں۔ یہ آگہی کہ زندگی تناقضات سے بھری ہے، جن کے پائیدار حل سے فطرت نے انسان کو محروم رکھا ہے۔ غالب کہتے ہیں کہ آدمی کے پاس ایک ہی راستہ ہے کہ انھیں آبرو اور وقار کے ساتھ قبول کیا جائے۔

غالب کی آزار پسندی ایک طرف انسانی حوصلے، سعی گرم اور جرأت و وقار کی علامت ہے اور دوسری طرف جملہ تناقضات کو بہ یک وقت گرفت میں لینے کی کوشش ہے۔ نیز ایک سبب یہ معرفت بھی ہے کہ تعمیر میں خرابی موجود ہے اور سعی ہی میں اس کو ملیامیٹ کرنے کا سامان موجود ہے؛ دہقان کا خون گرم ہی اس کے خرمن کی بجلی ہے۔ یعنی حقیقت اپنی اصل ہی میں متناقض ہے۔ ہماری روایتی تنقید، لذتِ آزار کو عشق کی سختیوں سے جوڑتی ہے، حالاں کہ اس کا وسیع تناظر ہے۔ غالب کے یہاں کم از کم لذتِ آزار ناگزیر انسانی غم کو وقار اور احتجاج کے ساتھ بہ یک وقت قبول کرنے کی سعی

کا نام ہے۔ آدمی یا تو اپنی تقدیر کو فراموش کر دے، اسے کسی وعدۂ فردا کے ساتھ قبول کر لے یا پھر تقدیر کی المناکی کے خلاف احتجاج کرے۔ آزار پسندی، احتجاج ہے۔ جب رنج کا مداوا نہ ہو سکے
جاتی ہے کوئی کش مکش اندوہِ عشق کی دل بھی اگر گیا تو وہی دل کا درد تھا

نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم کہ ہوگا باعثِ افزائشِ دردِ دروں وہ بھی

آدمی کا دردِ دروں، آدمی کی موت کی مانند ناگزیر ہو تو پھر آدمی کے پاس ایک ہی راستہ رہ جاتا ہے کہ اس سے لذت حاصل کرے۔ غالب، لذتِ آزار کے متناقض ہونے سے غافل نہیں تھے۔ وہ لذت کے پردے میں آئرنی اور احتجاج کے رنگ پیدا کرتے ہیں۔

عشرتِ پارۂ دل زخمِ تمنا کھانا لذتِ ریشِ جگر غرقِ نمکداں ہونا

زمانہ سخت کم آزار ہے بجانِ اسد وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں

دل مرا سوزِ نہاں سے بے محابا جل گیا آتشِ خاموش کی مانند گویا جل گیا

ہے دلِ شوریدۂ غالب طلسمِ پیچ و تاب رحم کر اپنی تمنا پر کہ کس مشکل میں ہے

مرا شمول ہر اک دل کے پیچ و تاب میں ہے میں مدعا ہوں تپشِ نامۂ تمنا کا

عشرتِ قتل گہہ اہلِ تمنا مت پوچھ عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

بہ فیضِ بے دلی نومیدیِ جاوید آساں ہے کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

رنجِ نومیدیِ جاوید گوارا رہیو خوش ہوں گر نالہ زبونی کشِ تاثیر نہیں[۲۶]

میر کے یہاں بھی ضعف کا مضمون کثرت سے پیش ہوا ہے۔ تاہم غالب کے یہاں ضعف ایک دوسرے تناقض کو پیش کرتا ہے۔ ضعف، انسانی بدن اور عناصر کے بے اعتدال ہونے اور رفتہ

رفتہ موت کی طرف بڑھنے، نیز مختلف اوقات میں محسوس کی جانے والی کم ہمتی کی علامت ہے۔اس کی آگہی آدمی کو اسی وقت سے ہونے لگتی ہے جب وہ مستقبل کا خیال کرنے کے قابل ہوتا ہے اور ایسے تجربات سے گزرتا ہے جس میں اس کا بدن، اس کی روح کی بلندی اور ذہن کی رفعت کے مقابلے میں مات کھاتا محسوس ہوتا ہے۔ غالب،ضعف کو انسانی حقیقت کا ناگزیر حصہ سمجھتے ہیں۔یہ حقیقت پسندی نہیں تو کیا ہے کہ سفرِعشق، جس میں جان دینا سعادت خیال کیا جاتا ہے، غالب ضعف کے سبب راحت طلبی کا مضمون بیان کرتے ہیں۔نیز ضعف آدمی کے دل سے ہوسِ یار سمیت ہر ہوس کا خاتمہ کرسکتا ہے

سفرِ عشق میں کی ضعف نے راحت طلبی ہر قدم سائے کو میں اپنے شبستاں سمجھا

گنجائشِ عداوتِ اغیار ایک طرف یاں دل میں ضعف سے ہوسِ یار بھی نہیں

ضعف سے گریہ مبدل بہ دمِ سرد ہوا باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

ضعف سے ہے، نے قناعت سے یہ ترکِ جستجو ہیں وبالِ تکیہ گاہِ ہمتِ مردانہ ہم

ضعف سے اے گریہ کچھ باقی مرے تن میں نہیں رنگ ہو کر اڑ گیا جو خوں کہ دامن میں نہیں

ضعف میں طعنۂ اغیار کا شکوہ کیا ہے بات کچھ سر تو نہیں ہے کہ اٹھا بھی نہ سکوں

چھوڑا نہ مجھ میں ضعف نے رنگ اختلاط کا ہے دل پہ بار، نقشِ محبت ہی کیوں نہ ہو

کر دیا ضعف نے عاجز غالب ننگِ پیری ہے جوانی میری

غالب کی جدیدیت پر اپنی بحث کا خاتمہ ہم غالب کے ایک خط کے اقتباس پر کرنا چاہتے ہیں۔ غالب نے آزادگی کو اپنا مسلک بنایا تھا۔انھیں یہ خبر تھی کہ کسی بھی نظریے کو... خواہ وہ کتنا ہی عظیم سمجھا جائے اور وہ کتنا ہی امید افزا ہو... مسلک بنانا خود کو ایک نئے جال میں پھنسانا ہے۔اگر آدمی کو واقعی آزادی چاہیے تو پھر اسے اس خواہش سے بھی آزاد ہونا ہوگا۔خود خواہش قید ہے، خواہ وہ

اپنی نجات ہی کی کیوں نہ ہو(جگہ جگہ غالب کی شعریات میں اترتے ہوئے ہمیں بودھی فکر سے سابقہ پڑتا ہے)۔ لہٰذا وہ سب طرح کی ثنویتوں، سب طرح کے متخالف جذبوں اور باہم متصادم خیالات سے خود کو آزاد کرتے ہیں اور صرف ''ہونے'' کا ذکر کرتے ہیں اور اپنے ''ہونے'' پر کوئی قدری فیصلہ دیے بغیر؛ اپنی آدمیت، اور اس کی تقدیر کو تسلیم کرتے ہیں۔ ہستی کی یہ بصیرت اردو کے کسی پرانے نئے ادیب کے پاس نہیں۔ ہرگوپال تفتہ کے نام خط میں لکھتے ہیں:

مجھ کو دیکھو کہ نہ آزاد ہوں نہ مقید، نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ، جیے جاتا ہوں۔ باتیں کیے جاتا ہوں۔ روٹی روز کھاتا ہوں۔ شراب گاہ گاہ پیتا ہوں۔ جب موت آئے گی مر رہوں گا۔ نہ شکر ہے نہ شکایت ہے۔ جو تقریر ہے بر سبیل حکایت ہے۔[۶۷]

حواشی

۱۔ یوسف حسین خاں، غالب اور آہنگ غالب (نئی دہلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۷۱ء (۱۹۶۸ء))، ص: ۲۲۔

۲۔ ایضاً، ص: ۲۲۔

۳۔ غالب، دستنبو (ترجمہ: شریف حسین قاسمی) (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷ء)، ص: ۷۸۔

۴۔ پرسیول اسپئیر، *Twilight of the Mughals: Studies in Late Mughal Delhi* (کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۳ء)، ص: ۳۸۔

۵۔ مارگریٹ پرناؤ، *The Delhi College: Traditional Elites, the Colonial State, and Education before 1857* (دہلی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس ۲۰۰۶ء)، ص: ۱۔

۶۔ مالک رام، قدیم دلی کالج (دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۷۵ء)، ص: ۲۲۔

۷۔ مولوی عبدالحق، مرحوم دہلی کالج (دہلی: انجمن ترقی اردو، ہند، ۱۹۸۹ء)، ص: ۱۶۔

۸۔ ایضاً، ص: ۲۸۔

۹۔ ایضاً، ص: ۶۵۔

۱۰۔ طاہر مسعود، اردو صحافت انیسویں صدی میں (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۶ء)، ص: ۱۶۳۔۱۶۴۔

۱۱۔ ایضاً، ص: ۱۶۹۔

۱۲۔ خلیق انجم، غالب اور شاہانہ تیموریہ (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، دہلی، ۲۰۰۹ء (۱۹۷۴ء))، ص: ۲۱۔

۱۳۔ ایضاً۔

۱۴۔ گوپی چند نارنگ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری (دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء)، ص: ۲۹۵۔

۱۵۔ غالب، دستنبو، محولا بالا، ص: ۸۰۔
۱۶۔ ایضاً، ص: ۱۰۵۔
۱۷۔ ایضاً، ص: ۱۰۳۔
۱۸۔ ایضاً، ص: ۸۳۔
۱۹۔ شمیم طارق، غالب اور ہماری تحریک آزادی (ممبئی: انجمن اسلام اردو ریسرچ انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۷ء (۲۰۰۲ء))، ص: ۲۹۔
۲۰۔ ڈاکٹر خلیق انجم، غالب کا سفر کلکتہ اور کلکتے کا ادبی معرکہ (دہلی: غالب انسٹی ٹیوٹ، ۲۰۰۵ء)، ص: ۷۵۔
۲۱۔ یوسف حسین خان، غالب اور آہنگ غالب، محولا بالا، ص: ۲۰-۲۱۔
۲۲۔ امیر خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال (ترجمہ: پروفیسر لطیف اللہ) (کراچی: شہرزاد، ۲۰۰۴ء)، ص: ۴۹۔
۲۳۔ اسداللہ غالب، مجموعہ نثر غالب (ترتیب وتحشیہ: خلیل الرحمٰن داؤدی) (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۹ء، طبع دوم)، ص: ۲۳۵۔
۲۴۔ نیر مسعود، تعبیر غالب (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۸ء)، ص: ۱۰۳۔
۲۵۔ افضال احمد سید، بادہ دوشینہ (لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۲۰ء)، ص: ۱۲۔
۲۶۔ آرتھر ڈڈنی (Arthur Dudney) Sabk-e-Hindi and the crisis of authority in Eighteenth Century Indo-Persian Poetics مشمولہ *Journal of Persianate Studies* (۲۰۱۶ء)، ص: ۶۔
۲۷۔ اسداللہ غالب، مجموعہ نثر غالب (مرتبہ: خلیل الرحمٰن داؤدی)، محولا بالا، ص: ۱۵۵،
۲۸۔ رچرڈ ہیس، Sensation,Inference and Language:Dignaga's Pramanasamuccaya، مشمولہ *Buddhist Philosophy:Essential Readings* (مرتبین: ولیم ایڈل گلاس، جے ایل گارفیلڈ)، (لندن: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)، ص: ۱۰۹۔
۲۹۔ جمیل جالبی، ''مرزا عبدالقادر بیدل''، مشمولہ قلزم فیض مرزا بیدل (مرتب: شوکت محمود)، (لاہور: ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۲۰۱۲ء)، ص: ۸۶۔
۳۰۔ مولوی نورالحسن نیر، نوراللغات، اوّل (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، طبع سوم ۲۰۰۶ء)، ص: ۲۴۳-۲۴۴۔
۳۱۔ اثر کی ان اقسام کے سلسلے میں ہیرلڈ بلوم کی کتاب *The Anxiety of Influence* سے استفادہ کیا گیا ہے۔ دیکھیے: ہیرلڈ بلوم، *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (دوسرا ایڈیشن) (نیو یارک: اوکسفرڈ، ۱۹۹۷ء)۔
۳۲۔ بیدل کو غالب نے کئی اشعار میں کئی طرح سے خراج تحسین پیش کیا ہے۔

طرزِ بیدل میں ریختہ کہنا — اسداللہ خاں قیامت ہے

اسد ہر جا سخن نے طرح باغ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنگ بہار ایجادی بیدل پسند آیا

آہنگ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل
عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

مجھے راہ سخن میں خوف گمراہی نہیں غالب
عصائے خضر صحرائے سخن ہے خامہ بیدل کا

۳۳۔ اسداللہ غالب، مجموعہ نثر غالب، محولا بالا، ص: ۱۵۶۔

۳۴۔ نیر مسعود، تعبیر غالب (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۱۸ء)، ص: ۱۰۳۔

۳۵۔ غالب، خطوط غالب (مرتبہ: غلام رسول مہر) جلد اوّل (لاہور: کتاب منزل، س ن)، ص: ۱۷۳۔

۳۶۔ کالی داس گپتا رضا کے مرتبہ دیوان میں ۱۸۱۲ء کے لکھے ہوئے (جب غالب پندرہ برس کے تھے) یہ اشعار ملتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ معمولی درجے کے شعر ہیں۔

اک گرم آہ کی، تو ہزاروں کے گھر جلے
رکھتے ہیں عشق میں یہ اثر، ہم جگر جلے

زخمِ دل تم نے دکھایا ہے کہ جی جانے ہے
ایسے ہنستے کو رلایا ہے کہ جی جانے ہے

غالب، دیوان غالب کامل (مرتبہ: کالی داس گپتا رضا)، (کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان)، ص: ۱۳۷۔

۳۷۔ کیا اس لیے کہ غالب انگریزوں کے لیے نرم گوشہ رکھتے تھے اور جدید بھی تھے؟ کیا اس لیے کہ "جدید غالب" کے ذریعے "قدیم شعریات" کو رد کرنے کا جواز مہیا کیا جاسکے؟ یا غالب کے ذریعے، کلاسیکی شاعری کو رد کیے جانے کا کفارہ ادا کیا جاسکے؟ یا محض اس لیے کہ یہ سمجھا گیا کہ یورپی جدیدیت کے پیمانے پر غالب اترتا ہے؟ اگرچہ غالب کی جدیدیت، انیسویں صدی کی یورپی جدیدیت سے بہت مختلف ہے، جو اردو میں متعارف کروائی جا رہی تھی، ان کی قبولیت کا بڑا باعث تھی۔

۳۸۔ ولیم ایڈیل گلاس، جے گارفیلڈ، *Buddhist Philosophy* (نیویارک: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۹ء)، ص: ۱۰۵۔

۳۹۔ مارٹن ہائیڈگر، *Basic Writings* (لندن و نیویارک: روٹلیج، ۲۰۱۱ء)، ص: ۳۰۴۔

۴۰۔ اسداللہ غالب، مجموعہ نثر غالب، محولا بالا، ص: ۲۵۰۔

۴۱۔ نور اللغات طبع سوم (مرتبہ: مولوی نورالحسن) (اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۶ء)، ص: ۹۱۷۔

۴۲۔ اسداللہ غالب، عود ہندی (نول کشور)، ص: ۶۔

۴۳۔ امیر خسرو، دیباچہ غرۃ الکمال، ص: ۱۲۴۔

۴۴۔ نور اللغات، محولا بالا، ص: ۶۷۵-۶۷۶۔

۴۵۔ "مولانا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں میں بہت خوش ہیں۔ یہ پچاس ساٹھ جز کی کتاب امیر حمزہ کی

داستان کی اور اسی قدر حجم کی ایک جلد بوستان خیال کی آ گئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی توشک خانے میں موجود ہیں۔ دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں، رات بھر شراب پیا کرتے ہیں۔"
[غالب، اردوے معلیٰ (میر مہدی مجروح کے نام) (لاہور: شیخ ظفر محمد اینڈ سنز، س ن)، ص: ۱۲۴۔]

۴۶۔ اسداللہ غالب مجموعہ نثر غالب، محولا بالا، ص: ۲۳۷۔

۴۷۔ شکیل الرحمٰن، مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات (سری نگر، کشمیر: معصوم پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء)، ص: ۳۹۔

۴۸۔ امین راحت چغتائی، مغل مکتبِ مصوری (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۰۲ء)، ص: ۲۰۲۔

۴۹۔ خورخے لوئیس بورخیس *Conversations*، جلد ۱ (انگریزی ترجمہ: جیسن ولسن) (لندن: سیگل بکس، ۲۰۱۶ء)، ص: ۱۳۲۔

۵۰۔ غالب، غالب کے خطوط، جلد ۱ (مرتبہ: خلیق انجم) (کراچی: انجمن ترقی اردو، پاکستان، ۱۹۸۹ء)، ص: ۳۱۷-۳۱۸۔

۵۱۔ جے ایف اسٹال، *Sanskrit Philosophy of Language* (یونیورسٹی کالج آف لندن)، ص: ۵۱۵-۵۱۶۔

۵۲۔ نجم الغنی رام پوری، بحر الفصاحت، جلد ششم و ہفتم (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۷ء)، طبع سوم، ص: ۲۵۹۔

۵۳۔ کانٹ، مقدمہ مابعدالطبیعیات (ترجمہ: عبد الباری ندوی) (حیدرآباد دکن: دارالترجمہ جامعہ عثمانیہ، ۱۹۳۱ء)، ص: ۷۔

۵۴۔ ناصر دہلوی، شرح دیوانِ غالب (لاہور: علم و عرفان پبلشر، ۲۰۰۷ء)، ص: ۳۱۲۔

۵۵۔ پرتو روہیلہ، مشکلاتِ غالب (لاہور: نقوش پریس، س ن)، ص: ۷۰۔

۵۶۔ ایضاً، ص: ۸۸-۸۹۔

۵۷۔ بعض اشعار میں وحدت الوجودی تصور کو منظوم بھی کیا ہے۔

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر — ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

قطرہ میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل لڑکوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

۵۸۔ بالمیک، جوگ بسشت: منہاج السالکین (ترجمہ: ابوالحسن) (پٹنہ: خدا بخش لائبریری، ۱۹۹۲ء)، ص: ۴۲-۴۳۔

۵۹۔ ایضاً، ص: ۴۴۔

۶۰۔ ایضاً، ص: ۵۵-۵۶۔

۶۱۔ اس شعر ؎

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

کی شرح خود غالب نے ماسٹر پیارے لال آشوب کے نام خط میں کی اور کہا کہ ''آئینہ عبارت فولاد کے آئینے سے ہے، ورنہ حلبی آئنوں میں یہ جوہر کہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے۔ فولاد کی جس چیز کو صیقل کرو گے؛ بے شبہ ایک لکیر پڑے گی، اس کو الف صیقل کہتے ہیں۔ جب یہ مقدمہ معلوم ہو گیا تو اب اس مفہوم کو سمجھیے: چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا۔ یعنی ابتدائے سن تمیز سے مشق جنوں میں ہوں۔ اب تک کمال فن حاصل نہیں ہوا'' پرتو روہیلہ نے اس پر لکھا ہے کہ یہ امر مسلمہ ہے کہ بسا اوقات شاعر خود اپنے کلام کی تشفی بخش شرح سے عاجز رہتا ہے۔ اس کے بعد اس شعر کی متصوفانہ شرح کی ہے۔

[پرتو روہیلہ، مشکلات غالب، محولا بالا، ص: ۸۷۔۸۸۔]

۶۲۔ محمد حسن عسکری، انسان اور آدمی (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۶ء)، ص: ۳۵۔

۶۳۔ سلیم احمد، محمد حسن عسکری: آدمی یا انسان؟ (کراچی: مکتبہ اسلوب، ۱۹۸۲ء)، ص: ۳۵۔

۶۴۔ وحشت اور غربت سے متعلق مزید اشعار دیکھیے:

وہ غریب وحشت آباد تسلی ہوں جسے
کوچہ دے ہے زخمِ دل صبح وطن کی فکر میں

ہے بوئے گل، غرب تسلی گہ وطن
ہر جزو آشیاں، پر پرواز ہے مجھے

خراب آباد غربت میں عبث افسوس ویرانی
گل از شاخ دور افتادہ ہے نزدیک پژمردن

گر مصیبت تھی تو غربت میں اٹھا لیتا اسد
میری دلّی ہی میں ہونی تھی یہ خواری ہائے ہائے

تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف، ہوں وہ مشت خس کہ گلخن میں نہیں

کیا رہوں غربت میں خوش، جب ہو حوادث کا یہ حال
نامہ لاتا ہے وطن سے نامہ بر اکثر کھلا

کرتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالب!
تم کو بے مہریِ یارانِ وطن یاد نہیں؟

مجھ کو دیارِ غیر میں مارا، وطن سے دور — رکھ لی مرے خدا نے مری بے کسی کی شرم

۶۵۔ حالی نے لکھا ہے:

''مرنے سے کئی برس پہلے چلنا پھرنا موقوف ہو گیا تھا۔ اکثر اوقات پلنگ پر پڑے رہتے تھے۔ غذا کچھ نہ رہی تھی۔ چھ چھ سات سات دن میں اجابت ہوتی تھی۔ طشت چوکی پلنگ کے پاس ہی کسی قدر اوجھل میں لگی رہتی تھی، جب حاجت معلوم ہوتی تھی تو پردہ ہو جاتا تھا۔ آپ بغیر استعانت کسی نوکر چاکر کے کپڑے اتار کر بیٹھے ہی بیٹھے کھسکتے ہوئے چوکی پر پہنچتے تھے، پلنگ پر سے چوکی تک جانا، چوکی پر چڑھنا، چوکی پر دیر تک بیٹھے رہنا اور پھر چوکی پر سے اتر کر پلنگ پر آنا ایک بڑی منزل طے کرنے کے برابر تھا۔''

[الطاف حسین حالی، یادگارِ غالب (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۲ء)، ص: ۱۱۳۔]

۶۶۔ لذتِ آزار سے متعلق مزید اشعار دیکھیے:

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ — ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے — جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں — جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر

غیر کی منت نہ کھینچوں گا پئے توفیرِ درد — زخم، مثلِ خندۂ قاتل ہے سر تا پا نمک

شب کہ برقِ سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا — شعلۂ جوالہ ہر یک حلقۂ گرداب تھا

لپیٹنا پرنیاں میں شعلۂ آتش کا آساں ہے — ولے مشکل ہے، حکمت دل میں سوزِ غم چھپانے کی

نہ لائی شوخیٔ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی — کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

بے دلی ہائے تماشا کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق — بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

۶۷۔ مرزا غالب، غالب کے خطوط، جلد اوّل (مرتبہ: خلیق انجم)، محولا بالا، ص: ۳۰۷۔۳۰۸۔

OXFORD
UNIVERSITY PRESS

اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، یونیورسٹی آف اوکسفرڈ کا ایک شعبہ ہے۔
یہ دنیا بھر میں بذریعۂ اشاعت تحقیق، علم وفضیلت اور تعلیم میں اعلیٰ معیار کے مقاصد کے فروغ میں
یونیورسٹی کی معاونت کرتا ہے۔ Oxford برطانیہ اور چند دیگر ممالک میں
اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس کا رجسٹرڈ ٹریڈ مارک ہے

پاکستان میں اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس
نمبر ۳۸، سیکٹر ۱۵، کورنگی انڈسٹریل ایریا،
پی۔او بکس ۸۲۱۴، کراچی۔ ۷۴۹۰۰، پاکستان
نے شائع کی

پہلی اشاعت ۲۰۲۱ء

ISBN 978-0-19-070420-9

نوری نستعلیق فونٹ میں کمپوز ہوئی
۵۵ گرام بک پیپر پر طبع ہوئی

دی ٹائمز پریس پرائیویٹ لمیٹڈ، کراچی میں طبع ہوئی